Aus der Praxis der modernen Dramaturgie

Eugen Kilian

Library
of the
University of Wisconsin

Eugen Kilian

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie.

Der Dramaturgischen Blätter
Zweite Reihe.

Digitized by Google

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie.

Der

Dramaturgischen Blätter

Zweite Reihe.

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte

von

Eugen Kilian.

1 · 9 · 1 · 4

München und Leipzig bei Georg Müller.

Digitized by Google

Copyright 1914 by Georg Müller in München.

Digitized by Google

198248
OCT -4 1915
X25N
K55
A

Was glänzt, ist für den Augenblick geboren,
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Vorwort IX

Schauſpielregie 1

Opernregie 17

Der Regiſſeur im Kaſten 35

Moderne Schauſpielkunſt 43

Moderne Ausſtattungskunſt 47

Das naturaliſtiſche Bühnenbild 53

Die neue Münchner Shakeſpeare-Bühne 70

Shakeſpeares Hamlet in neuer Inſzenierung 84

Shakeſpeares Timon von Athen auf der heutigen Bühne . 103

Zur ſzeniſchen Einrichtung von Was ihr wollt 118

Engliſche Shakeſpeare-Feſtſpiele 131

Schillers Don Carlos auf der Bühne 154

Schillers Wallenſtein als Bühnenſtück 173

Schillers Maſſenſzenen 186

Goethes Natürliche Tochter auf dem Theater 205

Kleiſts Käthchen und ſeine Bühnengeſchichte 217

Miszellen zur Aufführung von Kleiſts Dramen 236

1. Der Schauplatz der Handlung in Penthesilea.
2. Der Bardenchor in der Hermannsſchlacht.
3. Dorfrichter Adams Klumpfuß.
4. Die Verwechslung der Briefe im Käthchen von Heilbronn.
5. Jakob Pech, der Gaſtwirt.

Zur Inſzenierung von Hebbels Genoveva 248

Heinrich Laube und Eduard Devrient 259

Georg von Meiningen und ſeine Bühnenreform 285

Karlsruher Erinnerungen 294

Felix Mottl.
Rudolf Lange.
Otto Devrient.

Anmerkungen 319

Regiſter 334

Digitized by Google

Vorwort.

Dem ersten Bande meiner Dramaturgischen Blätter, der im Jahre 1904 erschien, lasse ich hier eine zweite Reihe nachfolgen. Entstehung, Anlage und Inhalt dieses Bandes entsprechen im wesentlichen dem Charakter des vor neun Jahren erschienenen Buches.

In dem Zeitraum, der mittlerweile verflossen ist, haben sich auf dem ganzen Gebiete der modernen Theaterkultur, vor allem auf dem der Ausstattungskunst, viele neue und reformatorische Bestrebungen geregt. Alle diese Bewegungen haben in den folgenden Blättern mehr oder minder ihren Widerhall gefunden. In diesem Sinne hofft das vorliegende Buch den Namen einer modernen Dramaturgie zu verdienen.

München, im Herbst 1913.

Dr. Eugen Kilian,
Oberregisseur und Dramaturg
am Kgl. Hoftheater.

Digitized by Google

Schauſpielregie.

Die Lobredner der „guten alten Theaterzeit“, an denen es niemals gemangelt hat, ſo lange es überhaupt ein Theater gibt, ſind zu allen Zeiten ungerecht geweſen gegen die lebendige Gegenwart. Beſonders ungerecht iſt vielleicht eine einſeitige Verherrlichung der Vergangenheit in der heutigen Zeit. Denn das müßten auch die erbittertſten Gegner moderner Kunſtübung zugeben: daß ein ernſter, friſcher und wageluſtiger Geiſt den heutigen Theaterbetrieb belebt, wie kaum zu einer anderen Periode der deutſchen Theatergeſchichte. Wohl mag in dem, was da erſtrebt wird, vieles Verkehrte, Verfehlte und Unvollkommene mit unterlaufen, eines aber iſt ſicher: es weht eine friſche Luft in der heutigen Theaterwelt; überall regen ſich lebendige und energiſche junge Kräfte; ſtärker als ſonſt iſt das Streben, mit allem Vermoderten in der dumpfen Atmoſphäre der Kuliſſen aufzuräumen und neues, erfriſchendes Licht in die Rumpelkammer der alten Theaterräume hereinzuleiten. Einfachheit und innere Wahrheit, ohne effektlüſternes Komödiantentum, iſt das oberſte Geſetz, dem die heutige Schauſpielkunſt zu dienen ſucht; los von dem Theaterkitſch, los von der geſchmackloſen alten Theatermalerei iſt die Parole, die unſere Ausſtattungskunſt auf ihr Banner ſchreibt, nach einfachen, ſymboliſierenden ſzeniſchen Hintergründen hinſtrebend; höchſte geiſtige Durchdringung des Kunſtwerks und ſeine möglichſt ſtilgerechte Wiedergabe mit den Mitteln der modernen Bühne, Losreißung des klaſſiſchen Dramas aus den Banden der Schablone und einer oftmals verkehrten Tradition: das ſind die Ziele, die der Regiekunſt als Ideale vor Augen ſchweben.

Gerade auf dem Gebiete der Regiekunſt entfaltet ſich überall ein erfreuliches und vielfach ſehr erſprießliches Leben. Viele ſtrebſame und tüchtige Kräfte ſuchen ſich in ihren Dienſt zu ſtellen. Mehr als zu irgendeiner andern Zeit der Theatergeſchichte beginnt ſich ihr das

Digitized by Google

ernſte Streben aller Fachleute und auch die rege Teilnahme weiterer Kreiſe zuzuwenden. Die Regiekunſt fängt an, ſich zu einer eigenen Diſziplin im Kunſtleben auszuwachſen. Das außerordentlich rege Intereſſe, das ſie erregt, verrät ſich in zahlreichen Einzelheiten der heutigen Theaterkultur. Wohl zu keiner andern Zeit wurde ſoviel über Regiekunſt geſprochen und geſchrieben wie heutzutage. In Debatten aller Art ſucht man ſich über das Weſen dieſer Kunſt zu verbreiten. Das Theater ſelbſt tut alles, mit Nachdruck auf die Bedeutung der Regiekunſt hinzuweiſen.

Das war nicht immer ſo. Es gab Zeiten, wo man in Kreiſen, die nicht in engſter Fühlung mit dem Theater ſtanden, ſehr wenig über Regie erfuhr und wo der Laie noch weit weniger als heutzutage — und das will viel bedeuten! — über das Weſen der Regie unterrichtet war. Es iſt noch gar nicht ſehr lange her, ſeit es zum allgemeinen Brauche geworden iſt, daß der Theaterzettel von dem Wirken des Regiſſeurs Notiz nimmt. Die Inſzenierung des Stückes, die Tätigkeit des Regiſſeurs, der mit der Leitung der Vorſtellung betraut war, galt früher zumeiſt als eine interne Angelegenheit des Theaters, und man hielt es für entbehrlich, hierüber etwas in die Öffentlichkeit gelangen zu laſſen. Das Wirken der Regie galt als etwas Selbſtverſtändliches, und wenn alles in der Vorſtellung glückte und klappte, fragte man nicht lange danach, wem das Verdienſt hieran zukam. Die Regieführung lag in früheren Zeiten faſt ausnahmslos in den Händen eines älteren Schauſpielers, der ſich für dieſes Amt des Vertrauens der Direktion und ſeiner Kunſtgenoſſen erfreute. In allen denjenigen Perioden der deutſchen Theatergeſchichte aber, wo eine Bühne wirklich künſtleriſch geführt wurde, ſo unter Immermann, Laube, Eduard Devrient u. a. leitete der Direktor ſelbſt die geſamte Oberregie des Schauſpiels. Unter keinem dieſer Bühnenleiter verkündete der Theaterzettel den Namen des inſzenierenden Regiſſeurs; dies war auch nicht notwendig, denn jedermann, der ſich dafür intereſſierte, wußte genau, wo die Seele des künſtleriſchen Unternehmens zu ſuchen war.

Das iſt heute weſentlich anders geworden. Selbſt an der kleinſten Provinzbühne verkündet das Programm in großen Lettern, die über die Verdienſte des Betreffenden keinen Zweifel laſſen, wer der

Digitized by Google

„Regisseur“ oder der „Leiter der Aufführung“ ist oder wer das Stück „in Szene gesetzt“ hat — wie man die Tätigkeit des Regisseurs dem Publikum in umschreibender Weise begreiflich zu machen sucht.

Die Nennung des Regisseurs auf dem Programme, die seit drei bis vier Jahrzehnten zur allgemeinen Regel an den Theatern geworden ist, kann als ein charakteristisches und in gewisser Beziehung auch als erfreuliches Symptom für die heutige Bühnenkunst gelten. Erfreulich vor allem insofern, als sie Zeugnis gibt von der wachsenden Erkenntnis für die Bedeutung und Wichtigkeit der Regieführung, als der ehernen Grundlage für das künstlerische Gelingen einer theatralischen Aufführung. Und charakteristisch ist die Nennung des Regisseurs für die größere Sorgfalt, die man der Inszenierung im Gegensatze zu früher heutzutage wohl zuwendet, für die größere Vervollkommnung, die die Kunst der Inszenierung wenigstens in äußerer Beziehung gegenüber der Einfachheit vergangener Zeiten erfahren hat. Auch ist es sicher gutzuheißen, daß der Theaterbesucher erfahre, wer die Verantwortung für die künstlerische Gestaltung einer Theatervorstellung zu tragen hat.

Wieweit diese Verantwortung des Spielleiters reicht, darüber herrschen in der Allgemeinheit freilich sehr verworrene Begriffe.

Der Laie stellt sich unter dem Regisseur, sofern er sich überhaupt über dessen Tätigkeit irgendwelche Gedanken macht, in den meisten Fällen eine Art von Dekorateur vor, der für das äußere Aussehen der Bühne Sorge trägt, der darüber wacht, daß der Darsteller rechtzeitig auf die Bühne tritt und der die großen Volks- und Massenszenen in Bewegung setzt. Welch seltsame Vorstellungen selbst in gebildeten Kreisen über die Tätigkeit des Regisseurs verbreitet sind, erfährt der Fachmann häufig aus den naiven und wunderlichen Fragen, mit denen sich manche Leute darüber zu orientieren suchen, was der Regisseur am Theater denn eigentlich zu tun habe. Aber auch bei solchen, die dem Theaterbetriebe näher stehen oder wenigstens näher stehen sollten, herrschen, wie aus den Äußerungen der Tageskritik nur allzuhäufig hervorgeht, oft sehr merkwürdige Vorstellungen über das, was der Regisseur am Theater zu leisten hat.

In den weitaus meisten Fällen wird die Tätigkeit des Regisseurs

Digitized by Google

nach reinen Äußerlichkeiten beurteilt. Die Dekorationen, die Kostüme, die Möblierung, die Beleuchtung und vieles andere, was dem Zuschauer als ein Bestandteil der äußeren Inszenierung in die Augen fällt: dies ist es, was zunächst den Maßstab für die Beurteilung des Spielleiters abgibt. Freilich trägt der Regisseur für das alles die Verantwortung; trotzdem ist das Lob und der Tadel, der ihm nach dieser Seite zuteil wird, nicht in allen Fällen gerecht. Die Lobsprüche, die einer glänzenden neuen Ausstattung gespendet werden, richten sich in Wahrheit meistens an die Adresse des Dekorationsmalers oder Maschinisten, die beide sehr häufig — und das ist bedauerlich — viel zu selbständig, d. h. in allzu loser Fühlung mit den Intentionen und Weisungen des Regisseurs ihre künstlerische Arbeit verrichten. Der Tadel aber, der einer ungenügenden szenischen Ausstattung zuteil wird, ist häufig ein ungerechter Vorwurf gegen den Regisseur; denn dieser ist in zahlreichen Fällen, wo keine Mittel für neue Anschaffungen zur Verfügung stehen, darauf angewiesen, aus den vorhandenen, oft sehr dürftigen Beständen das Nötige zusammenzusuchen und zusammenzustellen; niemand weiß dabei besser als er, wieweit das Resultat dieser Mosaikarbeit hinter dem künstlerischen Ideale zurücksteht.

Mit weit größerem Rechte wird der Regisseur für das Gelingen und Mißlingen der großen Massenszenen belastet. Aus dem Eindruck solcher Szenen, deren Wert man vielfach umso höher achtet, je mehr auf der Bühne gelärmt und getobt wird, je betäubender und verwirrender das Geschrei und das Händefuchteln von Hunderten gut abgerichteter Statisten zum Auge und zum Ohre des Hörers dringt, glaubt der Laie hauptsächlich die Befähigung des inszenierenden Regisseurs erkennen zu können. Es ist bezeichnend, daß der relativ seltene Fall, wo das breitere Publikum sich an das Wirken des Regisseurs gemahnt fühlt und ihn vielleicht gar durch die Unsitte des Hervorrufs auszuzeichnen sucht, fast ausschließlich nach lärmenden und effektvollen Massenszenen eintritt. Die wenigsten wissen, daß in einer fein und sorgfältig ausgearbeiteten Duoszene, die sich einfach und natürlich entwickelt und alle Stimmungen dieser Szene zum charakteristischen Ausdruck bringt, vielfach eine ungleich größere Summe künstlerischer Regiearbeit und künstlerischen Kön-

Digitized by Google

nens verborgen steckt, als in einer effektvoll herausgearbeiteten Massenszene, die mit allen Schikanen der modernen Ausstattungskunst operiert.

Wird aber an einer Schauspielvorstellung das „flotte Ensemble" gerühmt, so wird der Kundige sich dadurch höchstens zu dem einen Schlusse berechtigt fühlen: daß alles, wie man zu sagen pflegt, klappte und daß es mit dem Texte an keiner Stelle haperte. Es gehört zu den Ausnahmefällen, daß das, was man in einem höheren Sinne unter künstlerischem Ensemble versteht, d. h. die Einheitlichkeit einer Vorstellung in Ton und Gebärde, die stilistische Einheitlichkeit einer Vorstellung, ihrem Wert oder Unwert nach entsprechend gewürdigt wird.

Daß der oberflächliche Beurteiler sich in erster Linie mit der äußeren Gestalt einer Vorstellung beschäftigt, hängt freilich auf das engste mit dem ganzen Charakter der theatralischen Kunst und insbesondere mit der Entwicklung unserer Ausstattungskunst zusammen. An Stelle der puritanischen Einfachheit und Nüchternheit, wie sie noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und lange darüber hinaus die allgemeine Regel für das Schauspiel, namentlich für das klassische Drama, gebildet hat, ist, angebahnt durch Dingelstedt und andere, weitergeführt und vervollkommnet durch die Meininger Bühnenreform, eine Sorgfalt für das äußere Bühnenbild getreten, die die gesamte Kunst der szenischen Ausstattung in neue Bahnen gelenkt hat. Diese Richtung der Bühnenkunst, die höchstmögliche Illusion, höchstmögliche Treue gegen Natur und Geschichte auf ihr Banner setzte, hat, vielfach in modernem Sinne umgestaltet und verfeinert, eine Art von Höhepunkt erreicht in den Bestrebungen Max Reinhardts am Berliner Deutschen Theater. Aber bei allen Anregungen und allen Fortschritten, die diese historisch unbedingt notwendige Bewegung dem deutschen Theater gebracht hat, vermag man sich heute der Erkenntnis nicht mehr zu verschließen, daß den Vorteilen und Segnungen dieser Ausstattungskunst Nachteile und Schäden gegenüberstehen, die jene beinahe illusorisch zu machen drohen. Der Naturalismus der szenischen Ausstattung hat einen Punkt erreicht, wo es kein Vorwärts mehr gibt, wo nur ein unbedingtes und energisches Halt und Rückwärts noch am Platze

Digitized by Google

iſt. Die entſetzliche, verhängnisvolle Schwerfälligkeit des geſamten ſzeniſchen Apparates hat ſich durch den unſinnigen Luxus und Naturalismus des Ausſtattungsweſens in einer Weiſe geſteigert, daß die Anforderungen verwandlungsreicher Stücke nur mehr durch die Drehbühne gelöſt werden können, wenn die Stücke nicht durch endloſe Pauſen in zahlreiche einzelne Bilder zerhackt werden ſollen.

Die natürliche Reaktion gegen die Ausſchreitungen der illudierenden Bühne konnte nicht ausbleiben. Sie ſetzte ſchon 1889 mit der von Perfall, Savits und Lautenſchläger geſchaffenen Münchner Shakeſpeare-Bühne ein. Man knüpfte an ältere Ideen an, wie ſie ſchon in den Zeiten der Romantik, namentlich durch Tieck, Immermann, Schinkel und andere hervorgetreten waren. Aber erſt die immer mehr ins Extrem geſteigerte Entwicklung der Illuſionsbühne in den letzten Jahrzehnten hat der reformatoriſchen Gegenbewegung lebendigere Impulſe zu geben vermocht. Im Laufe der letzten Jahre haben ſich die Verſuche wahrhaft gehäuft, eine neue Bühnenform an Stelle der überlieferten zu finden. Immer energiſcher durchtönt der Ruf nach Vereinfachung, nach künſtleriſcher Stiliſierung die heutige Bühnenwelt. 1908 hat das Münchner Künſtlertheater, das ſich unter der Führung von Georg Fuchs der in der Luft liegenden Ideen mit großem Geſchick bemächtigte, mit ſeinen außerordentlich wertvollen Anregungen eingeſetzt. Aber eine endgültige und wirklich befriedigende Löſung hat das ſzeniſche Problem auch durch dieſe Verſuche noch nicht gefunden. Eine neue Gefahr drohte der Bühnenkunſt: eine einſeitige Betonung des bildlichen und maleriſchen Elementes, das ſich um die beſonderen Abſichten des Dichters vielfach zu wenig kümmert, das die dramatiſche Dichtung in Bilder umſetzt, ohne doch an Stelle der ſchwerfälligen Technik der Illuſionsbühne ein Theater zu ſetzen, das vor allem die Möglichkeit für die denkbar raſcheſten ſzeniſchen Verwandlungen bietet.

Aber die Berechtigung der neuen Bewegung war nicht zu leugnen. Denn die traditionelle Dekorationsmalerei ſteckte im großen und ganzen ſehr im argen; ſie war gegen die Fortſchritte und Errungenſchaften der modernen Kunſt in bedenklichem Rückſtand geblieben. Sie arbeitete noch immer mit Proſpekten, die mit den Geſetzen der

Digitized by Google

Bühnenperſpektive nicht in Einklang zu bringen ſind; ſie liebte es, die bunteſten Farben aufzutragen und ſelbſtändige Bilder zu ſchaffen, ohne jede Rückſicht darauf, daß die Figur des Schauſpielers auf dem unruhigen Kunterbunt dieſes Hintergrundes unrettbar verloren geht; ſie ſtopfte die Bühne von vorn bis hinten mit allem möglichen dekorativen Kleinkram voll, ohne Rückſicht auf die beſondere Wirkung, welche die Figur des Schauſpielers und ſeine Koſtümierung verlangt. In dieſer Beziehung war vieles Vortreffliche von dem Künſtlertheater zu lernen.

Die dekorative Kunſt des illudierenden Theaters verlangt gebieteriſch nach Auffriſchung, nach einer Auffriſchung im modernen Sinn; ſie verlangt vor allem nach Einfachheit und Großzügigkeit. Sie verlangt, daß die Phantaſietätigkeit des Zuſchauers wieder in ihre Rechte trete. Auf dem Wege nach Vereinfachung, nach Symboliſierung und Stiliſierung bewegen ſich alle modernen ſzeniſchen Reformbeſtrebungen. Noch hat man aus dieſen Beſtrebungen nicht die letzte Konſequenz gezogen; noch iſt man nicht dazu gelangt, die Dekorationsmalerei, die mit der Körperlichkeit des Schauſpielers im ſtrengſten Sinne nun einmal nicht zu vereinigen iſt, ganz und gar aus dem Theater zu verbannen und eine Bühne zu bauen, auf der ausſchließlich vor Vorhängen geſpielt wird. Das iſt bis jetzt in konſequenter Weiſe nur bei einzelnen Verſuchen in England geſchehen, in Deutſchland iſt man faſt überall auf halbem Wege ſtehen geblieben und hat die Gobelins, wo man ſolche verwertete, meiſt nur für die im Innern des Hauſes, nicht aber die im Freien ſpielenden Szenen verwendet. Und doch wäre eine Bühne, die ausſchließlich mit Vorhängen und plaſtiſchen Säulen arbeitet, die durch ihre Zweiteilung ein abwechſelndes Spiel auf Vorder- und Hinterbühne geſtattet und den realen Ort der Handlung höchſtens da, wo es unbedingt notwendig iſt, durch einige diskrete Symbole anzudeuten ſucht, alle Malerei aber grundſätzlich verbannt, vielleicht die einzige Löſung des ſzeniſchen Problems, die als eine wirklich konſequente und ſtiliſtiſch einheitliche anerkannt werden könnte [1]).

Wie man auch über den Plan einer derartigen Phantaſiebühne denken mag: für einen wäre ſie ein köſtlicher und nicht hoch genug zu ſchätzender Segen — für den Regiſſeur. Welches Heil wäre es

Digitized by Google

für ihn, sich von dem ganzen, entsetzlichen, belastenden und beengenden Wust des modernen Dekorations- und Ausstattungsplunders befreit zu sehen und dafür seine ganze Kraft, die er auf den Proben unablässig in der zeitraubenden Sorge um Äußerlichkeiten vergeuden muß, auf die Hauptsache konzentrieren zu können: auf die Arbeit mit den Schauspielern. Niemand, der die heutigen Bühnenverhältnisse kennt, kann es leugnen, daß der Ausstattungskultus, das Überwuchern des Äußern, es selbst dem Regisseur, der von den besten Intentionen beseelt ist, unendlich erschwert, sich der Hauptsache, der schauspielerischen Herausarbeitung der Dichtung, den schauspielerischen Einzelleistungen und der Abtönung des Ensembles in dem Maße zu widmen, wie es in vielen Fällen zu wünschen wäre.

Die Arbeit des Regisseurs ist bei dem fieberhaft überhasteten Theaterbetriebe der heutigen Zeit an sich schon übergroß. Schon den vorbereitenden dramaturgischen Arbeiten, die für das Gelingen einer Aufführung so wichtig sind, der textlichen Einrichtung des Buches, der Herstellung eines guten, den Forderungen der Zeit entsprechenden Textes bei klassischen Stücken vermag der Regisseur, der inmitten der Praxis steht, nur selten die genügende Sorgfalt zuzuwenden. Er sieht sich in vielen Fällen genötigt, kritiklos das eingerichtete Buch einer andern Bühne zu übernehmen oder sich im klassischen Drama an die altüberlieferte Schablone zu halten, anstatt aus dem Eigenen zu schöpfen und bei der Textgestaltung eines Shakespeareschen Stückes mit den neuesten Errungenschaften der literarischen Forschung gleichen Schritt zu halten.[2])

Besonders bedenklich ist das System der dramaturgischen Vorbereitung, das neuerdings bei den Reinhardtschen Bühnen und solchen, die sie nachahmen, vielfach zur Regel geworden ist. Man spielt ein Shakespearesches Stück bei der ersten Vorstellung womöglich ohne jede Kürzung und ohne jede dramaturgische Änderung. Da sich eine solche Aufführung, namentlich infolge der vielen Pausen und Unterbrechungen, die notwendig werden, häufig zu einer völlig ermattenden Länge ausdehnt, wird von der zweiten Vorstellung an, wo die Kritik nicht mehr zugegen ist, der Rotstift in Bewegung gesetzt. Statt daß aber, wie es die Aufgabe der vorbereitenden dra-

Digitized by Google

maturgischen Arbeit gewesen wäre, mit Rücksicht auf das Ganze an überlangen Einzelheiten gekürzt wird, werden oft völlig sinnlos ganze Szenen aus dem Stück herausgestrichen, die vielleicht für die Bühnenwirkung weniger dankbar, für das Verständnis des ganzen Werkes aber unentbehrlich sind. Das ist natürlich eine sehr bedenkliche Art der dramaturgischen Praxis.

Sind die literarischen Vorarbeiten beendet, so tritt an den Regisseur die wichtige Frage der Besetzung heran — vielleicht eine der wichtigsten Fragen in seinem Arbeitskreis. Nicht mit Unrecht sagt ein altes Wort der Theaterpraxis: die richtige Besetzung ist der halbe Erfolg. Es ist kaum zu glauben, wie viel an unseren Bühnen durch verfehlte Besetzungen gesündigt wird. Unzählige Aufführungen scheitern an der unrichtigen Besetzung einer tragenden Rolle, und nur selten vermag sich Kritik und Publikum über die wahre Ursache des Mißerfolgs klare Rechenschaft zu geben. Die schwere Kunst der Besetzung erfordert vor allem eines von dem Regisseur: genaue Kenntnis des Personals. Schauspieler, die wirkliche Verwandlungsfähigkeit besitzen, bilden im ganzen die große Ausnahme; jeder Schauspieler ist bis zu einem gewissen Grade an seine Persönlichkeit, an seine Individualität gebunden; nur die wenigsten vermögen diese vollkommen zu verleugnen. Der Durchschnittsschauspieler ist im Grunde da am besten, wo er sich selbst, d. h. eine Individualität, die der seinigen nahe verwandt ist, zu spielen hat. Das muß die Kunst des Regisseurs vor allem im Auge behalten, eine umso schwerere und undankbarere Kunst, als viele Schauspieler in einem großen Irrtum über die eigentliche Richtung ihres Talentes befangen sind. Die Individualität des Schauspielers, nicht die überlebte Facheinteilung, muß bei der Besetzung den Ausschlag geben. Auch mittelmäßige und ganz untergeordnete Talente können, wenn sie richtig verwendet werden, gute Dienste leisten. Ja selbst die Fehler und Mängel eines Schauspielers können dadurch, daß der Regisseur es versteht, den Betreffenden an den richtigen Platz zu stellen, den Schein besonderer Vorzüge und charakteristischer Eigentümlichkeiten annehmen. Dazu ist freilich eines erforderlich: eine innige Vertrautheit des Regisseurs mit dem schauspielerischen Material. Eine solche Vertrautheit wird nicht in einigen Wochen, son-

Digitized by Google

dern nur durch ein jahrelanges künſtleriſches Zuſammenarbeiten erworben, nur dadurch, daß der Regiſſeur die Individualitäten der einzelnen mit ihren Vorzügen und ihren Schwächen zu ſtudieren ſucht.

Die wichtigſte Arbeit des Regiſſeurs beginnt auf der Probe. Die Leſeprobe ſteht heute in einem gewiſſen Verruf bei den Darſtellern und wird da, wo ſie noch in Übung iſt, meiſt ſehr ſtiefmütterlich behandelt. Ihr Mißkredit iſt berechtigt, wenn ſie, wie es meiſtens geſchieht, nur dem praktiſchen Zwecke dient, eine Kontrolle über den richtigen Wortlaut der ausgeſchriebenen Rollen oder eingerichteten Bücher zu üben. Aber ſie ſollte in erſter Linie einem künſtleriſchen Bedürfniſſe dienſtbar ſein; ſie müßte bei Werken, die dem ſtiliſierten Drama angehören, den Grundton, das Tempo, die Stimmung feſtlegen, ſie müßte durch die Behandlung des Wortes und des Vortrags den Bühnenproben vorarbeiten. Richtig gehandhabt könnte ſie vortreffliche Dienſte leiſten. Zu allen Zeiten, wo künſtleriſch Bedeutendes am deutſchen Theater geleiſtet wurde, hat die Leſeprobe eine große Rolle geſpielt. Sie ſollte auch heute nicht ſo ſehr vernachläſſigt werden, wie es meiſtens zu geſchehen pflegt.

Die ſogenannte Stell- oder Arrangierprobe, die dazu dient, die Stellungen, Auftritte und Abgänge zu ordnen und das Stück im Gerippe ſozuſagen feſtzulegen, geht den übrigen Proben, wo es immer möglich iſt, geraume Zeit voraus, damit dem Darſteller das Studium der Rolle durch die Kenntnis jener Dinge erleichtert wird. Erſt auf den folgenden Proben beginnt die eigentliche künſtleriſche Arbeit: die ſchauſpieleriſche Herausſchälung der dichteriſchen Geſtalten aus dem Groben, die Detailarbeit, die Verbindung der einzelnen Teile zu einem harmoniſchen Ganzen und ihre Abtönung auf den Grundton der Dichtung.

In dieſem Teil der Arbeit müßte die Regie den Schwerpunkt ihres Wirkens finden; hier hat ſie ihn gefunden zur Zeit, als ein Laube, ein Eduard Devrient am Regietiſch ſaßen, hier hat ſie ihn gefunden zu allen Zeiten, wo ein vollendetes ſchauſpieleriſches Zuſammenſpiel das höchſte Ziel des Theaters bildete. Der Regiſſeur, der hier mit ſeinen Darſtellern arbeitet, ſollte in der Vorſtellung, die er inſzeniert, nicht ſelbſt als Schauſpieler tätig ſein, es ſei denn in

Digitized by Google

einer kleinen Epiſodenrolle, die von keinem ſchweren Enſemble umſchloſſen wird. Aber auch das ſollte lieber vermieden werden. Denn der Regiſſeur wird zur Partei, ſobald er als Darſteller die Bühne betritt; er verliert die Objektivität, die ihm in erſter Linie für ſein Amt notwendig iſt; er entbehrt für ſeine eigene Perſon die künſtleriſche Führung, deren auch der beſte Schauſpieler bis zu einem gewiſſen Maße bedarf; er verliert vor allem die Überſicht über das Enſemble, für das er die Verantwortung trägt. Es iſt äußerſt ſelten, daß die Perſonalunion zwiſchen Regiſſeur und Schauſpieler nicht in der Leiſtung des einen oder des anderen von beiden ihre rächenden Spuren hinterläßt.

Zu einem erfolgreichen Zuſammenwirken zwiſchen Regiſſeur und Schauſpieler iſt vor allem eines notwendig: ein inniges Vertrauensverhältnis zwiſchen beiden. Der Regiſſeur muß ein inneres Verhältnis zu ſeinen Künſtlern haben, er muß mit Liebe an ihren Vorzügen und Schwächen hängen, er muß ihre Eigenart gründlich kennen und genau wiſſen, was und wieviel er von dem einzelnen verlangen kann. Der Schauſpieler muß die Empfindung haben, daß der Regiſſeur Fleiſch von ſeinem Fleiſch und Blut von ſeinem Blute iſt, er muß in ihm den wohlwollenden Führer und Freund ſehen, deſſen Ratſchläge nicht nur dem Enſemble, ſondern ihm ſelbſt und ſeiner künſtleriſchen Förderung zugute kommen.

Alles unnötige Theoretiſieren auf den Proben iſt zwecklos. Der Schauſpieler hat im allgemeinen ein mehr oder minder ſtarkes Mißtrauen gegen jede doktrinäre Gelehrſamkeit. Das lebendige Beiſpiel, ein charakteriſtiſch andeutendes Vorſprechen und Vorſpielen führen weit raſcher und ſicherer zum Ziele als die gelehrteſten theoretiſchen Darlegungen. Hier liegt einer der vielen Gründe, weshalb rein literariſche Direktionen in ihren praktiſchen Erfolgen ſo häufig ſcheitern. Der feinſinnigſte Literat iſt auf der Bühne tot, wenn er nicht bis zu einem gewiſſen Maße auch Schauſpieler iſt. Er iſt ſich wohl ganz klar darüber, daß der Darſteller nicht das Richtige trifft, er empfindet wohl auch dunkel, wie die Darſtellung ſein müßte, um den Intentionen der Dichtung gerecht zu werden; aber er iſt nicht imſtande, ſeine Abſichten dem Schauſpieler zu übermitteln, er verliert ſich in theoretiſche Diskuſſionen, die dieſen nicht

Digitized by Google

weiterführen, er versteht es nicht, sich in der besonderen Sprache des Schauspielers auszudrücken.

Bei aller Bedeutung, die der Einwirkung des Regisseurs auf die Leistung des Schauspielers zukommt, darf man diesen Einfluß doch nicht überschätzen. Auch der begabteste Regisseur vermag einen Holzapfel nicht in eine Edelbirne zu verwandeln; kein Regisseur vermag dem Schauspieler ein Talent zu geben, das nicht vorhanden ist, und ihm Töne zu entlocken, die dessen Individualität nun einmal ganz und gar fernliegen. Der Regisseur kann immer nur das eine: die Kräfte, die in dem einzelnen schlummern, nach Möglichkeit hervorlocken und sie zu tunlichst starker Entfaltung bringen. Was er erreicht, hat meistens nur einen relativen Wert. Über seine Individualität und die natürlichen Grenzen, die ihm gesteckt sind, vermag auch der begabteste Darsteller nicht hinauszukommen. Dies müßte eine gerechte Beurteilung des Theaters und seiner Leistungen stets im Auge behalten. Man sollte sich darüber im klaren sein, daß die eigentlich fördernde und schöpferische Tätigkeit des Regisseurs mit Bezug auf die Leistung des Schauspielers im allgemeinen zurücktritt gegenüber dem Teil seiner Tätigkeit, die man als eine lediglich prohibitive bezeichnen könnte. Ein Hauptteil seiner Arbeit wird immer der bleiben, den Schauspieler vom Verkehrten und Unschönen abzuhalten; er wird ihn verhindern, zu viel zu tun; er wird ihn vor Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten bewahren, vor einer verkehrten Auffassung seiner Aufgabe, und er wird in erster Linie bemüht sein, die Leistung des Darstellers, bei aller Bewahrung seiner individuellen Eigenart, in den Rahmen des Gesamtbildes einzufügen. Würde nur diese prohibitive Tätigkeit des Regisseurs überall in gewissenhafter und wirklich künstlerischer Weise ausgeübt, so würde damit schon außerordentlich viel für das Theater geleistet werden.

Eine Hauptkunst des Regisseurs besteht deshalb darin, seine Kräfte auch in Bezug auf ihre Aufnahme- und Lernfähigkeit möglichst genau zu kennen. Er sollte wissen, was er von dem einzelnen verlangen kann, wieviel er aus der Begabung des einzelnen durch eingehende Beschäftigung mit ihm herauszuholen vermag. Es gibt Regisseure, die sich wochenlang auf jeder Probe mit einem Darsteller

Digitized by Google

abmühen und ihn durch unabläſſiges Vorſprechen und Vorſpielen beinahe wie einen Papagei für ſeine Rolle abrichten möchten, die aber doch zum Schluſſe erkennen müſſen, daß das Reſultat der Arbeit nicht der aufgewandten Mühe entſpricht und daß der Darſteller ſich in der Hauptſache doch recht wenig verbeſſert hat.

Eine ſolche Bemühung iſt unnütze Kraftvergeudung, und der mit dem richtigen Theaterinſtinkt begabte Regiſſeur wird ſie zu vermeiden ſuchen. Er wird ſich ſtets bewußt bleiben, wieviel er bei jedem einzelnen Darſteller zu erreichen vermag.

In der heute ſo ſehr vernachläſſigten Kunſt des ſtiliſierten Vortrags bildet ein eigenes Kapitel, das jedem Regiſſeur ganz beſonders am Herzen liegen müßte, das der verkehrten Betonungen. Es iſt unglaublich, was in dieſer Beziehung, namentlich in der Aufführung des klaſſiſchen Dramas, unaufhörlich geſündigt wird. Der deutſche Schauſpieler, der an ſich ſchon zu einem fortwährenden Zuviel im Unterſtreichen und Betonen neigt, hat oft eine wahrhaft ſtaunenswerte Findigkeit, gerade das zu betonen, was den Ton am wenigſten verdient. Der Kampf gegen die falſchen Betonungen, namentlich die Hervorhebung bloß ausſchmückender Adjektiva und der Pronomina — eine Vortragsweiſe, die den Rhythmus des Verſes, namentlich bei Schiller, unabläſſig gefährdet — bildet ein ganz beſonderes Arbeitsgebiet für jeden Regiſſeur, der in der Kunſt des Vortrags nicht etwas Nebenſächliches erblickt. Und leider ſind ſeine Bemühungen auf dieſem Gebiete nicht immer von dem gewünſchten Erfolge begleitet. Glaubt er auf den Proben glücklich dahin gelangt zu ſein, daß ſämtliche falſche Betonungen verſchwunden ſind, ſo macht er bei der Vorſtellung auf einmal die erſchreckende Wahrnehmung, daß in der Gefechtshitze der Erſtaufführung ganz neue und bis dahin ungeahnte Betonungen auftauchen, vielfach ſogenannte Zufallsbetonungen, die ſich, wie jeder Bühnenangehörige aus Erfahrung weiß, ſehr häufig aus einer momentanen Unſicherheit des Darſtellers im Text und aus der Abhängigkeit vom Souffleur ergeben. Von einer unbedingten Verantwortlichkeit des Regiſſeurs kann alſo auch hier gerechterweiſe nicht die Rede ſein.

Weit mehr als jede andere Art der künſtleriſchen Tätigkeit erfordert die des Regiſſeurs eine gewiſſe Reſignation und Selbſtbeſchei-

Digitized by Google

dung, einen Verzicht auf das, was als Ideal vor seinen Augen schwebt. Denn er ist in der künstlerischen Schöpfung, die sein Werk ist, von dem Material abhängig, das ihm zur Verfügung steht. Mit diesem Material kann er nur dann etwas erreichen, wenn er durch langes künstlerisches Zusammenarbeiten vollauf vertraut mit ihm geworden ist. Und auch dann hat er dieses Material niemals so fest in seinen Händen, wie der Kapellmeister die Instrumente, die er unter seinen Taktstock zwängt. Wohl gibt ihm die Gewissenhaftigkeit der Proben und das Vertrauen in die künstlerische Disziplin seiner Künstlerschar eine gewisse Bürgschaft für das Gelingen seines Werkes; aber er ist tausend Zufälligkeiten ausgesetzt, den unberechenbaren Einflüssen, die die Haltung des Publikums auf das Spiel der Darsteller ausübt, den unvermeidlichen Einwirkungen häufiger Wiederholungen, dem unbewußten Jagen des Darstellers nach Effekt und Beifall, ja in manchen Fällen der zufälligen Laune und der Stimmung des einzelnen.

Und auch in anderer Beziehung muß der Regisseur sich einer gewissen Resignation befleißigen, wenn er die Freude an seinem Schaffen nicht verlieren soll. Er muß sich stets vor Augen halten, daß der Beifall und der Dank des Publikums für den wirklichen Wert seiner Leistung nicht entscheidet, daß er den Lohn seiner Arbeit nicht in lauter Anerkennung zu suchen hat. Gerade da, wo er selbst vielleicht mit einer gewissen Befriedigung auf das Resultat seiner Arbeit blicken darf, wird das Publikum unter Umständen völlig achtlos an der besonderen Leistung des Regisseurs vorübergehen. Gerade darin, daß dem Laien völlig selbstverständlich erscheint, was die Frucht heißer Arbeit ist, daß er sein Urteil dahin zusammenfaßt, eine gute Vorstellung mit guten schauspielerischen Leistungen gesehen zu haben, wird der Regisseur das höchste Lob für seine eigene Arbeit zu erblicken haben.

Aber nicht jedermanns Sache ist eine solche Resignation. Aus dem eigentümlichen Mißverhältnis zwischen der Leistung des Regisseurs und ihrer Beachtung und Beurteilung in den weiteren Schichten des Publikums mag eines erklärt, wenn auch nicht entschuldigt werden: der ausgesprochen virtuosenhafte Zug, der unserer heutigen Regie eigentümlich ist. Es ist zum mindesten verzeihlich,

Digitized by Google

daß ſich in einer Zeit, wo ſo viel über Regie geſprochen und geſchrieben wird, auch der Regiſſeur von dem Ehrgeiz geſtachelt fühlt, möglichſt viel von ſich reden zu machen und mit ſeinen Künſten berechtigtes Aufſehen zu erregen. Damit aber gerät die Regie auf ſchiefe Bahnen und vergißt die dienende Stellung, die ihr in gleicher Weiſe wie der Schauſpielkunſt gegenüber dem Werke des Dichters ziemt. Sie drängt ſich virtuoſenhaft mit ihren Künſten in den Vordergrund, ſie macht die Nebenſache zur Hauptſache, ſie verfällt auf Künſteleien und Tüfteleien, ſie arbeitet effekthaſcheriſch mit Mätzchen aller Art, ſie ſucht um jeden Preis Aufſehen zu erregen, ſie erſetzt in dem an ſich ſehr berechtigten Kampfe gegen die Tradition das Alte nur deshalb durch Neues, weil es eben das Neue iſt, mit einem Worte: ſie arbeitet mit Senſation, anſtatt mit einfachen und lauteren künſtleriſchen Mitteln. Nur darin, daß die Neueinſtudierung eines klaſſiſchen Werkes etwas ganz Neues, etwas noch nie Dageweſenes, eine neue Senſation bietet, glaubt man die Bürgſchaft für den glänzenden und dauernden Erfolg des Stückes zu beſitzen.

Daß dieſe Richtung der Regiekunſt nicht etwa bloß aus dem inſtinktiven Streben nach Senſation entſpringt, ſondern einem bewußten Prinzip entſpricht, lehren die bezeichnenden Worte, die ein vielgenannter Regiſſeur und Schriftſteller in neuerer Zeit einmal über ſeine Kunſt geſchrieben hat: „Der Regiſſeur iſt weder der Anwalt, noch der Diener des Dichters. Er ſteht den Dichterwerken gegenüber wie der Maler der Natur, der Landſchaft. Er benutzt ſie als Motiv, als Vorwand, ſeine Kunſt zu produzieren.“ Man kann das Weſen der Regiekunſt nicht gröblicher verkennen, als es hier geſchieht! Es wird ihr eine anmaßende Selbſtherrlichkeit zugeſprochen, die ihr geſtatten ſoll, das Werk des Dichters nur als „Vorwand“ zu benutzen, um mit den eigenen Künſten zu glänzen. Die Verirrung, die einer ſolchen Anſchauung zugrunde liegt, iſt nur inſofern intereſſant, als ſie in Verbindung ſteht mit dem heute ſich vielfach regenden Beſtreben, eine abſolute Selbſtherrlichkeit der ganzen Theaterkunſt zu proklamieren. Das Theater ſoll keine Dienerin der Dichtung, Theater und Literatur ſollen getrennte Begriffe ſein. Daß Theater und Literatur in Deutſchland leider vielfach

Digitized by Google

nichts miteinander zu tun haben, ist freilich tief zu beklagen. Wo dies der Fall ist, liegt die Schuld meist an der Dichtung, die dem wirklichen Theater entfremdet ist, die ein totgeborenes Buch- und Lesedrama ist — der alte Zwiespalt in der deutschen Literaturgeschichte! Dieser Zwiespalt hat nicht existiert, wo ein wirklich großer Dramatiker und Theaterdichter am Werke war. Er sollte auch da, wo er vorhanden ist, nicht über die elementare Grundwahrheit hinwegtäuschen, daß das Theater trotz aller Emanzipationsgelüste seinem innersten Wesen nach eine dienende Kunst ist.

Gegenüber solchen Verirrungen, in die der fromme Übereifer mancher Überregisseure zu geraten droht, gegenüber der bedenklichen Veräußerlichung, der die Regiekunst vielfach anheimzufallen droht, ist immer und immer wieder darauf hinzuweisen, daß das Wirken einer bescheidenen, in erster Richtung der Dichtung dienenden und wirklich künstlerisch arbeitenden Regie dem Laien als solches gar nicht zum Bewußtsein kommt. Wird der unbefangene Zuschauer an die Arbeit des Regisseurs gemahnt und wird in breiteren Schichten des Publikums dessen Lob gesungen, so liegt zum mindesten der Verdacht nahe, daß die Grenzen schon überschritten sind, die dem Wirken des unsichtbaren Künstlers hinter der Szene gezogen sind. Es ist nicht zu ändern: der Regisseur wird darin sein höchstes Lob erkennen müssen, daß am wenigsten von ihm die Rede ist.

Digitized by Google

Opernregie.

Die wachsende Liebe und Sorgfalt, die sich namentlich im Laufe der letzten Jahrzehnte der Kunst der Regie und der Inszenierung bemächtigte, hat seit einiger Zeit begonnen, sich auch der Opernregie in energischer Weise zuzuwenden. Galt es doch hier, ein ganz besonders bedürftiges und fruchtbares, aber vielfach gänzlich brach liegendes Feld zu bebauen. Kaum ein anderes Gebiet der modernen Theaterkultur hatte unter den schädlichen Einwirkungen einer verkehrten Tradition, eines gedankenlosen Schlendrians und einer überlebten, verjährten Schablone in dem Maße zu leiden, wie die Inszenierung und Ausstattung der Oper in dem landesüblichen Betriebe der deutschen Durchschnittstheater. Die wenigen leuchtenden Ausnahmen, die in erster Linie auf das Vorbild Bayreuths und das der Münchner Mozart-Vorstellungen zurückzuführen waren, bestätigten im allgemeinen nur die Regel. Es ist auf das freudigste zu begrüßen, daß sich dank den Anregungen, die von Bayreuth und von München in jüngster Zeit ausgegangen sind, auch auf dem Gebiete der Opernregie an vielen Kunststätten ein frischerer und modernerer Geist zu regen beginnt.

Zeuge dieses ernsteren Interesses und Zeuge der wachsenden Erkenntnis von der Bedeutung der Opernregie ist unter anderm auch das Buch, das Karl Hagemann in Ergänzung seiner beiden Bücher über Regie und Schauspielkunst unter dem Titel „Oper und Szene“ vor einigen Jahren veröffentlicht hat[1]).

Den schlimmsten Mißstand in unsern Opernverhältnissen erblickte Hagemann in diesem Buche mit Recht noch immer in der Überfülle dessen, was von der einzelnen Bühne verlangt wird, in dem Umstand, daß dieselbe Bühne Wagner und Mozart, die deutsche Spieloper, die sogenannte große Oper und womöglich noch die Operette

Digitized by Google

in demſelben Hauſe und mit demſelben Perſonale bewältigen ſoll — eine Aufgabe, deren Löſung an die Unmöglichkeit ſtreift und die in einigermaßen befriedigender Weiſe nur durch weiſe Beſchränkung oder durch eine ſcharfe Trennung der Kunſtarten bewältigt werden könnte; vor allem durch ihre Verteilung auf zwei verſchiedene Häuſer, die in Größe und Anlage dem jeweiligen Zweck der betreffenden Kunſtgattung entſprechen. Daß bei der architektoniſchen Geſtaltung dieſer Häuſer das alte, aus dem italieniſchen Barock übernommene Ranghaus allmählich durchweg durch das deutſche Bühnenhaus, das Amphitheater, verdrängt und erſetzt werden müßte: das iſt eine Forderung, die vom idealen künſtleriſchen Standpunkt ebenſo ſelbſtverſtändlich iſt, wie ihre praktiſche Ausführung bis jetzt leider nur dem Bereiche frommer Zukunftsträume angehört [2]). Und die zweite hauptſächliche Schwierigkeit für eine künſtleriſche Handhabung der Opernregie erkennt Hagemann in dem Mangel einer einheitlichen künſtleriſchen Leitung, in deren Zweiteilung zwiſchen dem für die muſikaliſche Leitung verantwortlichen Kapellmeiſter und dem Regiſſeur, der die Inſzenierung auf der Bühne zu leiten hat. Mit Recht weiſt Hagemann gegenüber dem Mißſtand der zweiköpfigen Opernleitung auf die Notwendigkeit eines engen Zuſammenhangs zwiſchen Orcheſter und Szene hin, auf die Notwendigkeit einer organiſchen Verbindung des muſikaliſch-dichteriſchen mit dem ſzeniſchen Elemente, auf die Notwendigkeit eines einheitlichen und energiſchen künſtleriſchen Willens, eines leitenden Künſtlers, der in gleicher Weiſe mit dem muſikaliſchen wie mit dem geſamten bühnentechniſchen Apparate vertraut iſt.

Es iſt klar, daß ſich dieſe Forderungen nur ſelten in der Perſönlichkeit eines einzigen Mannes vereinigen laſſen. Der Kapellmeiſter iſt, abgeſehen von der Unmöglichkeit, neben dem Orcheſter noch den geſamten ſzeniſchen Apparat zu überwachen, in vielen Fällen hierfür zu theaterfremd, der Regiſſeur aber nicht immer die geeignete Perſönlichkeit, um die Umwertung der muſikaliſch-dichteriſchen Elemente in das Szeniſche und Schauſpieleriſche in einer der Bedeutung des Kunſtwerkes entſprechenden Weiſe zu vollziehen. In der Praxis wird ſich in ſehr vielen Fällen eine Superiorität des muſikaliſchen Dirigenten über den ſzeniſchen Leiter konſtatieren laſſen. Eine geni-

Digitized by Google

ale Kraft, eine ſtarke künſtleriſche Individualität am Dirigentenpult wird jeweils auch auf die Regie, auf die ſzeniſche und ſchauſpieleriſche Geſtaltung des Kunſtwerks einen gewiſſen Einfluß üben und der ganzen Aufführung bis zu einem gewiſſen Maße den Stempel ihrer eigenen Perſönlichkeit aufdrücken.

Trotzdem wäre es irrig, dieſen Einfluß zu überſchätzen. Auch der bedeutendſte und vielſeitigſte Dirigent iſt durch den rein muſikaliſchen Teil ſeiner Aufgabe bis zu einem gewiſſen Maße gebunden. Er bedarf zum Zwecke einer reſtloſen Umſetzung der muſikaliſchen Dichtung in das Szeniſche unbedingt der Hilfe eines Regiſſeurs, der ſeiner eigenen Individualität einigermaßen verwandt iſt, der dieſe und ſeine künſtleriſchen Intentionen zu verſtehen vermag. Wo ein bedeutender Kapellmeiſter gezwungen iſt, mit einem bloßen theatraliſchen Routinier zuſammen zu arbeiten, werden ſich die Folgen eines ſolchen Mißverhältniſſes ſelbſt beim beſten und ſtärkſten Willen des Dirigenten mehr oder minder ſtörend bemerkbar machen.

Bei aller Wichtigkeit und Bedeutung, die demgemäß der Tätigkeit des Opernregiſſeurs zukommt, iſt trotzdem vor einer Überſchätzung der Opernregie im Vergleiche mit der Schauſpielregie, wozu Hagemann in dem genannten Buche vielfach neigen möchte, entſchieden zu warnen. Die Meinung, daß die Tätigkeit des Opernregiſſeurs „nicht nur innerlich komplizierter, ſondern auch äußerlich umfaſſender“ ſei als die ſeines Kollegen vom Schauſpiel, daß „ſich die Inſzenierung des Muſikdramas ſchwieriger und mühſeliger geſtalte als die des reinen Wortdramas“, dürfte einer ſtrengeren Prüfung kaum ſtandhalten. Sie iſt ſchon deshalb irrig, weil die Darſtellung des Wagnerſchen Muſikdramas, von dem hierbei die Rede iſt, in ihrem wichtigſten Teile, einer ſtiliſtiſch-einheitlichen Wiedergabe, einen nicht zu unterſchätzenden Vorſprung vor dem rezitierenden Schauſpiel genießt. Durch Bayreuth wurde für das Muſikdrama das geſchaffen, was dem Schauſpiel hohen Stiles ganz und gar fehlt: eine Schule, ein feſter und unverrückbarer Geſangs- und Darſtellungsſtil, dem ſich keine beſſere Bühne, die an die Aufführung Wagners herantritt, zu entziehen vermag, und der in zahlreichen Vertretern der deutſchen Bühnen- und Sänger-

Digitized by Google

welt seine zuverlässigen Stützen besitzt. Dieser Stil steht in seiner Grundlage fest und unverrückbar, auch wenn er in seinen Einzelheiten durch seine Übertragung von dem Bayreuther Haus mit dessen szenischen und orchestralen Besonderheiten auf andere Bühnenhäuser mannigfachen Schwankungen unterworfen ist. Was für das Schauspiel in jedem einzelnen Falle erst mühsam errungen werden muß, ist für das Musikdrama ein feststehender gegebener Faktor. Aber auch für die ältere Oper ist jene Angabe nicht stichhaltig. Es ist eine altbekannte Tatsache, daß jede Opernaufführung, auch wenn sie nur unter der Leitung eines oberflächlichen Routiniers steht, in ihrem Gesamtbild noch immer einen befriedigenderen Eindruck hinterläßt, als die Aufführung eines Schauspiels hohen Stils unter der Leitung eines Regisseurs von denselben künstlerischen Qualitäten. Denn das musikalische Element, das — in seinen gröbsten Umrissen wenigstens — den genau vorgeschriebenen Intentionen des Komponisten nicht allzusehr entfremdet werden kann, gibt der Opernaufführung von vornherein eine gewisse Harmonie und Einheitlichkeit — eine Harmonie, die dem Schauspiel im Augenblick, wo es auf die Bühne gestellt wird, zunächst vollkommen fehlt und die erst durch die Arbeit des künstlerisch befähigten Regisseurs in die Aufführung gebracht werden muß.

Auch in rein äußerlicher Beziehung, in der Erfüllung der dekorativen Anforderungen, ist die Arbeit des Opernregisseurs im allgemeinen kaum komplizierter als die des Schauspielregisseurs — sofern man bei diesem nicht etwa ausschließlich an das moderne Schauspiel und das Konversationsstück denken will. In den meisten klassischen Dramen, vor allem in den verwandlungsreichen Stücken Shakespeares, sind die dekorativen Anforderungen ungleich schwerer und mannigfaltiger als im modernen Musikdrama, wo Verwandlungen innerhalb des Aktes im allgemeinen wenigstens zu den Ausnahmen gehören. Dafür gestattet das Musikdrama, da, wo seine Akte einheitliche Schauplätze zeigen, eine sorgfältigere und umständlichere Ausstattung des Bühnenraums, als es das klassische Schauspiel mit seinen zahlreichen Ortsveränderungen im allgemeinen möglich macht.

Die Vorteile, die das Musikdrama in dieser Beziehung bietet,

Digitized by Google

haben dazu geführt, das naturalistische Prinzip, das sich im Laufe der Jahre in immer steigendem Maße des Ausstattungswesens bemächtigt hat, auch auf die szenische Ausstattung des Wagnerschen Tondramas anzuwenden. Dieser Naturalismus findet vor allem darin seinen Ausdruck, daß man von den beiden Elementen, die das Bühnenbild des heutigen Illusionstheaters zusammensetzen, dem malerischen und dem plastischen, diesem vor jenem den Vorzug gibt, daß man den ganzen vorderen Teil der Bühne auch bei landschaftlichen Bildern in möglichst naturgetreuer Plastik zu gestalten sucht und erst nach hinten in die Malerei des abschließenden Prospektes übergeht. Diese Richtung der dekorativen Kunst, die in dem Bestreben gipfelt, das unkünstlerische Panoramenprinzip auf die Schaubühne zu übertragen, ist für das moderne Musikdrama zum mindesten ebenso verhängnisvoll wie für das rezitierende Drama hohen Stiles. Denn der kleinliche und lächerliche Krimskrams einer plastisch-naturalistischen Ausgestaltung des Bühnenraumes, der sich, je naturalistischer er sich zu gebärden sucht, in desto größere Widersprüche mit dem Bilde der wirklichen Natur zu verwickeln droht, steht in schreiendem Gegensatze zu dem großzügigen Stile des Wagnerschen Kunstwerks. Hagemann selbst gibt der in seinem Buche gestellten Forderung des plastischen Bühnenbildes den Todesstoß durch die unleugbare Richtigkeit des Satzes: „Die naturalistische Inszenierungsweise ist der Todfeind des Musikdramas, dieser so absolut idealistischen Kunstbetätigung“ (S. 47.) und durch die ebenso beherzigenswerten Ausführungen der folgenden Sätze: „Das Publikum findet ja bekanntlich stets am Originellen und Auffälligen das größte Vergnügen und ist nur zu leicht geneigt, sich durch äußere Dinge mehr oder weniger gefangen nehmen zu lassen. Dieser Zersplitterung des Zuschauers muß aber der Regisseur vor allen anderen Gattungen im Musikdrama, wo die Ausdrucksmittel sich häufen, wo der sinnliche Apparat des Menschen in seiner ganzen Aufnahmefähigkeit beansprucht wird, zu seinem eigenen Besten zu steuern suchen. Das Drama ist ein Kunstwerk in der Zeit und verlangt deshalb ein scharfes Einstellen aller Organe. Bietet man dem Auge zu viel, so schwächt man die Funktionen des Ohres.“ (S. 49.) Mit so gesunden Anschauungen sind

Digitized by Google

die Forderungen an eine naturalistische Treue des Bühnenbildes nur schwer zu vereinigen. Eine gewisse typische Bedeutung gewinnt hier die „heikle Frage nach der Anordnung des Bühnenbodens". Hagemann nimmt Anstoß an dem unvermittelten Übergang der senkrechten Dekorationen zu den glatten Dielen des ebenen Bühnenbodens, er empfindet dabei peinlich das Mechanische und Theatermäßige; aber er vergißt, daß der ideale Schauplatz der Bühnenwelt die Erinnerung an das Theater weder jemals ganz verleugnen kann, noch sie jemals zu verleugnen braucht. Er übersieht, daß eine plastisch-naturalistische Ausgestaltung des Bühnenbodens, wie man sie an modernen Schauspielbühnen durch Anwendung eines sogenannten echten Rasenbodens vielfach zu verwirklichen versucht hat, einen störenden und unkünstlerisch wirkenden Kontrast zu dem „absolut idealistischen" Stile des Wagnerschen Musikdramas hervorrufen würde. Bei der Sorgfalt, die Hagemann der Ausgestaltung des Bühnenbodens von seiten der Regie zugewendet sehen möchte, beanstandet er die ungeschickte und der Wirklichkeit wenig entsprechende Ausführung des für Beckmessers Preisgesang bestimmten Erdhügels durch unpassende Holzkästen in einer Kölner Aufführung der „Meistersinger". Aber er übersieht, daß der wahre Grund des ästhetischen Unbehagens dabei weniger in der mangelhaften Ausführung von Wagners Bühnenanweisung liegt („Die Lehrbuben haben vor der Meistersinger-Bühne schnell von Rasenstücken einen kleinen Hügel aufgeworfen, festgerammelt und mit Blumen überdeckt"), als in dem Charakter dieser Bühnenanweisung selbst und der Unmöglichkeit ihrer Ausführung auf unserer stilisierten Bühne. Nur auf einem Naturtheater, dessen Boden aus wirklichem Erdreich besteht — Naturtheater und Kunstwerk sind selbstverständlich unvereinbar! — wäre das Problem dieser Bühnenvorschrift in befriedigender Weise zu lösen. Auf dem stilisierten Dielenboden unserer Bühnen ist ihre Ausführung mehr oder minder unmöglich. Je besser und naturgetreuer die kaschierten Rasenstücke, die man hierfür zu verwenden pflegt, ausgeführt sind, desto störender wirkt der Gegensatz zwischen diesen naturalistischen Rasenfetzen und dem glatten hölzernen Bühnenboden, der im besten Falle mit einem bemalten Bodentuche überdeckt ist. Durch den Realismus der Rasenstücke wird

Digitized by Google

der Zuſchauer erſt recht auf den unrealen Charakter des Bühnenbodens hingewieſen.

Aus demſelben Grunde ſollte man darauf verzichten, im dritten Akte des „Tannhäuſer“ den Bühnenboden mit welken Blättern zu bedecken, oder gar zur Illuſtrierung von Wolframs Worten „Schon fällt das Laub“ welke Blätter vom Schnürboden auf die Bühne herab fallen zu laſſen — ein Naturalismus, der mit dem Stile von Wagners Kunſt unvereinbar iſt und nicht ſtimmungfördernd, ſondern kleinlich und zerſtreuend wirkt. Dasſelbe gilt vom Abendſtern, wenn man ihn, wie allgemein üblich, ſichtbar am Proſpekte erſcheinen läßt, eine Anordnung, die abgeſehen davon, daß die Kunſt des Theaters an einer künſtleriſchen Wiedergabe der Himmelslichter immer und immer ſcheitern muß, auch deshalb nicht zu empfehlen iſt, weil ſie den Sänger des Wolfram zu einer unmöglichen Verdrehung des Körpers zwingt, falls er nicht bei ſeiner Andacht an den Abendſtern dieſem, wie es ebenfalls vielfach üblich, den Rücken zukehren will.

Auch in Bayreuth hat man leider durch eine unnötige Ausdehnung des plaſtiſchen Elementes der Bühnendekoration dem verkehrten Zuge der Zeit nach einem naturaliſtiſchen Bühnenbilde, mehr als es zu wünſchen iſt, Konzeſſionen gemacht. Ganz Hervorragendes dagegen wird in Bayreuth in der Löſung der Beleuchtungsprobleme geleiſtet. Weit wichtiger aber iſt, daß die Bayreuther Regie in der künſtleriſchen Ausarbeitung der Darſtellung viele neue und vortreffliche Züge gefunden und beſonders einem Punkte weit mehr, als es bisher geſchehen iſt, liebevolle Beachtung geſchenkt hat: der Forderung, die ſich in Richard Wagners Worten ausdrückt: „Nie dem Publikum etwas ſagen, ſondern immer dem anderen; in Selbſtgeſprächen nach oben oder nach unten blickend, nie gerad' aus“, mit einem Wort, der Forderung, die man für das rezitierende Schauſpiel als das Geſetz der Intimität zu bezeichnen pflegt. Wagners Muſikdrama entſpricht in dieſer Beziehung ganz und gar dem modernen Schauſpiel. Es repräſentiert wie dies — im Gegenſatz zu der für das Publikum beſtimmten Muſikmacherei der alten Oper — eine Welt für ſich, die in keinerlei Beziehungen zu den Zuſchauern ſteht, die von dieſen durch den myſtiſchen Ab-

Digitized by Google

grund des Orcheſters getrennt in eine ideale Ferne gerückt iſt und deshalb eine eigene ideale Welt darſtellt. Wie im intimen Schauſpiel, darf auch der Darſteller des Wagnerſchen Muſikdramas an keiner Stelle, weder im dramatiſchen Dialog noch im Monolog, irgend eine direkte Beziehung zum Publikum ſuchen. Jede direkte Wendung des Sängers in den Zuſchauerraum iſt eine Sünde gegen den Geiſt von Wagners Kunſtwerk. Es iſt nicht zu leugnen, daß man im allgemeinen von dieſem wichtigen Grundſatz für die Darſtellung des Wagnerſchen Tondramas noch viel zu wenig durchdrungen iſt und dieſem Punkte bei der Inſzenierung zu wenig Sorgfalt zuwendet. Man kann es bei den Aufführungen erſtklaſſiger Wagner-Bühnen tagtäglich noch erleben, daß Walter Stolzing ſein Preislied auf der Feſtwieſe direkt en face ins Publikum ſingt, wie eine Opernarie alten Stiles, ohne jede Rückſicht auf die dramatiſche Situation, ohne Rückſicht auf die Meiſter, für die ſein Lied beſtimmt iſt, ohne Rückſicht auf Evchen, aus deren holdem Auge er den inneren Impuls zu ſeinem Geſange empfängt. Es iſt durchaus keine Seltenheit, daß Loge ſeine ſelbſtgeſprächartige Rede am Schluß des „Rheingoldes“:

Ihrem Ende eilen ſie zu,
die ſo ſtark im Beſtehen ſich wähnen uſw.

während die Götter langſam der Regenbogenbrücke zuſchreiten, wie das altmodiſche Apart eines ſchlechten Schauſpielers direkt in das Publikum ſingt, ohne Rückſicht auf Wagners Vorſchrift, die dem Darſteller die unzweideutige Weiſung gibt: „im Vordergrunde verharrend und den Göttern nachblickend“. Der Wahn-Monolog von Hans Sachs wird nur höchſt ſelten im Sinn und Geiſt ſeines Schöpfers, in voller Intimität, wie ein dramatiſches Selbſtgeſpräch, geſungen und geſpielt und erinnert ſelbſt bei unſeren beſten Wagner-Aufführungen durch das hilfloſe Hineinſtarren des Darſtellers in den Zuſchauerraum noch an die für das Publikum beſtimmte Arie alten Opernſtils. Auch der dramatiſche Fünfgeſang, der großartige Abſchluß der in Hans Sachſens Werkſtatt ſpielenden Szene, begegnet auf den Bühnen durchweg einer verkehrten, dem Geiſte des Wagnerſchen Kunſtwerks widerſtrebenden Behandlung. Nach

Digitized by Google

den Worten: „Die jüngſte Gevatterin ſpricht den Spruch“, pflegt Hans Sachs Evchen an der Hand nach vorn vor die Mitte zu führen, er und Stolzing poſtieren ſich zu ihren beiden Seiten, etwas weiter zurück in zweiter Linie David und Magdalene: der Zuſchauer hat den Eindruck, als ob ſich die fünf Perſonen zum Vortrag einer Konzertnummer arrangieren. Evchen, die den Fünfgeſang beginnt:

Selig, wie die Sonne
meines Glückes lacht,

ſingt, ohne ſich um ihre Umgebung auf der Bühne im geringſten zu kümmern, geradeaus ins Publikum, anſtatt daß ſie, aus der dramatiſchen Situation heraus, ſich von Sachs langſam ab- und dem Geliebten zuwendend, den Blick ſchüchtern und liebevoll zu dieſem erhebend, aus ſeinem Auge die Inſpiration zu ihrem Spruche ablieſt. In gleicher Weiſe ſingen die übrigen vier Perſonen, ohne ſich umeinander zu kümmern, ihren Part direkt ins Publikum. Das Ganze unterſcheidet ſich in ſeiner Anordnung von dem traditionellen Opernquintett nur dadurch, daß die Perſonen in zwei Gliedern geordnet ſind, anſtatt wie dort in einer Reihe neben einander zu ſtehen. Man müßte hier vor allem beſtrebt ſein, in dem ganzen Fünfgeſang die dramatiſche Situation feſtzuhalten und in der Stellung der Perſonen, in der Haltung und Wendung des Geſichts, vor allem aber in dem Mienenſpiel die wechſelſeitigen ſeeliſchen Beziehungen der Handelnden zueinander zum Ausdruck zu bringen. Hans Sachs, der hinter der von Evchen und Stolzing gebildeten Linie etwa um einen Schritt zurückſtände, hätte die Entſagungsworte von ſeinem Abendtraum in den Anblick des ihm leiſe abgewendeten Evchen verſunken zu ſingen. Nur durch eine Darſtellung, die an Stelle der hier noch überall üblichen Opernſchablone die ſeeliſchen Beziehungen der Perſonen zueinander anſchaulich macht, wird die einzigartige Poeſie dieſer Szene auf der Bühne erſchöpft.

Viele durch die Tradition geheiligten Züge in der Inſzenierung von Wagners Dramen erklären ſich dadurch, daß man allzu ängſtlich und in falſch verſtandener Pietät an dem Wortlaut der Bühnenanweiſungen feſthält, ohne zu bedenken, daß der Tondichter ſelbſt,

Digitized by Google

wenn er heute lebte und die Inszenierung seiner Werke leitete, sehr vieles den weiter entwickelten Forderungen der Zeit entsprechend ändern und umgestalten würde.

Es ist kaum anzunehmen, daß Wagner heute darauf bestehen würde, Lohengrin bei seiner Ankunft im ersten Akt schon vor seinem wirklichen Erscheinen auf der Bühne zweimal in perspektivisch verkleinerter Gestalt auf der Schelde vorüberziehen zu lassen. Diese perspektivischen Verkleinerungen, die notwendig sind, um Wagners Vorschrift zu erfüllen, die den Schwanenritter zuerst als Puppe, dann in Gestalt eines halbwüchsigen Knaben zeigen, sind für das Auge des heutigen Zuschauers geradezu unerträglich, und das Vergnügen, Lohengrins Anblick in verschiedenem Formate zu genießen, ist für das Kunstverständnis der kleinen Kinder berechnet. Die Wirkung des gewaltigen musikalischen Ensembles, das der Ankunft Lohengrins vorangeht — eines der gewaltigsten, das Wagner geschrieben hat — wird jedesmal einigermaßen geschädigt, wenn die Aufmerksamkeit des ergriffenen Hörers auf die lediglich als Theatermache wirkende Äußerlichkeit der vorüberziehenden Lohengrin-Puppe gelenkt wird. Wagners Vorschrift war hier ein künstlerischer Irrtum. Die dramatische Wirkung dieser Szene ist viel gewaltiger, wenn die geheimnisvolle Erscheinung, die jene Ekstase der Verwunderung und der Freude hervorruft, dem Zuschauer verborgen bleibt, bis zu dem Momente, wo Lohengrin selbst in seinem ganzen strahlenden Glanze auf der Bühne erscheint. Mit Recht hat man es wenigstens an einzelnen Bühnen versucht, mit der Tradition, die nur durch ein pedantisches Festhalten an Wagners Bühnenvorschrift entschuldigt wird, zu brechen.

Unter der Schablone einer unerträglichen Theatralik leidet in „Lohengrin" auch die Szene des zweiten Aktes, wo der Heerrufer im Burghof erscheint, um den versammelten Mannen den Willen des Königs kund zu tun. Der Heerrufer schreitet nach Wagners Vorschrift „aus dem Pallas", der im Hintergrund der Bühne gedacht ist, „die vier Trompeter ihm voran; alle wenden sich in lebhafter Erwartung dem Hintergrunde zu". Auf der Höhe vor der Pforte des Pallas steht der Heerrufer, als er die Ächterklärung über Telramund verkündet. Kaum hat er ausgesprochen, so wendet sich

Digitized by Google

der gesamte Chor der Mannen, die bis dahin dem Publikum den Rücken gekehrt haben, nach vorn, eilt an die Rampe und singt hier den folgenden Chor: „Fluch ihm, dem Ungetreuen!“ mit der Front in das Publikum. Dasselbe Schauspiel wiederholt sich noch einmal. Zu der zweiten Anrede des Heerrufers: „Und weiter kündet euch der König an“ wendet sich der Chor wieder nach hinten, um für den Choreinsatz „Hoch der ersehnte Mann“ abermals mit derselben Geschwindigkeit nach vorn zu eilen. Diese plötzlichen Wendungen, dieses künstlerisch gänzlich unmotivierte Hin- und Herlaufen des Chores, je nachdem er zu singen oder auf den Heerrufer zu lauschen hat, wirkt auf den unbefangenen Zuschauer höchst ergötzlich — es ist Theater im übelsten Sinne des Worts. Es widerstreitet, obgleich es am Wortlaut der Bühnenanweisungen festhält, dem Geiste von Wagners Kunst. Eine Abhilfe wäre auch hier sehr leicht möglich, wenn man sich entschließen wollte, sich von diesem Wortlaut der Bühnenvorschriften zu emanzipieren. Der Heerrufer schreitet, während die ihn begleitenden Trompeter oben auf der Estrade bleiben, die Stufen herab, tritt mitten unter die Mannen und besteigt, wie um sich Gehör zu verschaffen, die seitwärts liegenden Stufen vor dem Eingang des Münsters. Von hier aus richtet er seine Ansprache an die Mannen. Die neun Takte, die zwischen seinem Auftritt und seinem Einsatz liegen, genügen zu dieser Bewegung. Die Mannen stehen dem Heerrufer gegenüber, in Profilstellung zum Publikum; sie brauchen ihre Stellung für die Chorsätze nicht zu verändern und sie brauchen die Chöre vor allem nicht — entgegen Wagners Intentionen — direkt ins Publikum zu singen.

Es ist ein besonderes Verdienst der Bayreuther Regie, in diesem wichtigen Punkte, der vollständigen Emanzipation der Bühnenvorgänge von dem Publikum, viele neue und wertvolle Anregungen gegeben zu haben. Erst in Bayreuth hat man zum erstenmal mit der veralteten Tradition gebrochen, die beim Gebet im ersten Akt des „Lohengrin“ die fünf beteiligten Personen wie zum Quintett nebeneinander aufmarschieren läßt. Entgegen Wagners Vorschrift „Der König schreitet mit großer Feierlichkeit in die Mitte vor“ tritt der König — sehr zum Vorteil der Gesamtwirkung — auf die Stufen eines zur Seite stehenden heidnischen Opfersteins, um hier

Digitized by Google

ſein Gebet zu verrichten; die übrigen Perſonen gruppieren ſich um ihn in ſinngemäßer Anordnung.

In gleicher Weiſe wurde der Aufzug der Zünfte auf der Feſtwieſe der „Meiſterſinger“ einer glücklichen Reviſion unterzogen. Anſtatt daß die einzelnen Genoſſenſchaften, wie überall üblich, ihre Chöre vorn an der Rampe zum beſten geben, mit dem letzten Tone alsbald abziehen, um der nächſtfolgenden Gewerkſchaft Platz zu machen, ſingen die Zünfte in Bayreuth ihre Einzugschöre während ihres Auftritts auf einer Brücke, die im Hintergrund über die Pegnitz führt, und richten ihre Geſänge nicht an das Publikum, ſondern an ihre Umgebung auf der Bühne, die Umſtehenden in luſtiger Weiſe hänſelnd und neckend.

Angeſichts ſolcher und vieler anderer höchſt verdienſtlicher Neuerungen der Bayreuther Regie iſt es allerdings bedauerlich, daß das Streben nach Reformen an einigen Stellen auch zu Künſteleien und Mißgriffen geführt hat. Es iſt ein unglaublicher Mißgriff, wenn David auf Sachſens Worte: „David, Geſell'! Schließ den Laden gut!“ vorn zur Seite an die Rampe tritt und tut, als ob er den über der Verwandlung ſich ſchließenden Zwiſchenvorhang zuſammenzöge. Dieſe ebenſo ſeltſame wie unkünſtleriſche Anordnung zerſtört natürlicherweiſe durch die Verbindung, in die ſie den Darſteller mit einer techniſchen Einrichtung der Bühne bringt, die ganze Konvention der Theaterkunſt und bedeutet gerade für Wagners künſtleriſche Intentionen einen Schlag ins Geſicht.

Was die Opernregie außerhalb des Wagnerſchen Muſikdramas auf dem Gebiete der älteren Oper in den letzten Jahrzehnten geleiſtet hat, wurde in mehr als einer Beziehung angeregt und gefördert durch die von Poſſart ins Leben gerufene Mozart-Renaiſſance der Münchener Hofbühne. Man kann die bedeutenden und unvergänglichen Verdienſte Poſſarts auf dieſem Gebiete in vollem Maße anerkennen, ohne deshalb in den Fehler zu verfallen, in den Münchener Mozart-Vorſtellungen überhaupt die erſten verdienſtlichen Unternehmungen dieſer Art feiern zu wollen. Lange vor München wurde ſchon in Karlsruhe von Eduard Devrient in den fünfziger und ſechziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine Mozartpflege geſchaffen, die unter der muſikaliſchen Leitung von Joſeph

Digitized by Google

Strauß und später von Hermann Levi sämtliche Opernwerke des Meisters umfaßte. Durch die Herstellung der Originale, durch die sorgfältigste Behandlung der Texte, die bei „Figaro“, „Don Juan“ und „Così fan tutte“ eine völlig neue Bearbeitung erfuhren, durch die Ausmerzung aller ungehörigen späteren Zutaten waren die Karlsruher Mozart-Vorstellungen — schon durch die Personalunion Levis, der von Karlsruhe an die Münchener Hofbühne übersiedelte — die unmittelbaren Vorgängerinnen dessen, was zwei Jahrzehnte später an der Isar unternommen wurde. Auch in der Herstellung der Rezitative war Devrient vorangegangen. Auch er ersetzte in „Figaro“ und „Don Juan“ den Dialog und die damit verbundenen Zutaten und Possenreißereien durch die Originalrezitative.

An die feine, bis in alle Einzelheiten ausgeklügelte Inszenierung und Ausstattung, wie sie München in dem zierlichen Rahmen des Residenztheaters zu bieten vermochte, konnte allerdings die einfache und primitive dekorative Kunst der sechziger Jahre nicht heranreichen. Freilich irrt man, wenn man beim Vergleich der Münchener Mozart-Vorstellungen mit den Ausführungen des Wagnerschen Musikdramas insofern einen prinzipiellen Gegensatz zwischen beiden Kunstarten zu schaffen sucht, als man meint, bei den Vorstellungen des Münchener Residenztheaters bleibe „das Spiel, das Spielerische die große Hauptsache“, die „ideale und reale Welt seien hier nicht scharf getrennt, dürften gar nicht getrennt werden, wie im hohen Drama, wie bei Wagner,“ man begebe sich „gleichsam in einen Rokokosaal, wo Rokokospiele stattfinden“. Die Auffassung, daß Bühne und Zuschauerraum hier ein zusammengehöriges und ungetrenntes Ganzes darstellen, würde als letzte Konsequenz verlangen, daß das Opernhaus während der Vorstellung erleuchtet bliebe und daß schließlich auch die Zuschauer im Interesse des einheitlichen Ganzen im Rokokokostüm erschienen. Diese Auffassung ist natürlich verkehrt. Die reale Welt des Zuschauerraumes hat mit der idealen Welt der Bühne nichts zu schaffen. Auch die Aufführung der Mozartschen Oper muß wie die des Musikdramas eine Welt für sich sein. Daß dies bei der richtigen Inszenierung und Darstellung auch wirklich der Fall ist, haben gerade

Digitized by Google

die Münchener Mozart-Vorstellungen in überzeugender Weise dargetan. Es ist ein Hauptverdienst von Possarts Regie, daß sie alles bloß Opernmäßige, alles, was nach einer bloßen Musikmacherei für das Publikum aussehen könnte, nach Möglichkeit zu vermeiden und Wagners Stilprinzip in freier, selbständiger Weise auch auf das musikalische Lustspiel anzuwenden suchte; daß sie sich also fortwährend, und zwar mit dem schönsten Gelingen, bestrebt zeigte, die sonst meist vor dem Souffleurkasten ins Publikum gesungene Arie, ebenso die mehrstimmigen Gesangsnummern durch eine natürliche, der dramatischen Situation entsprechende Anordnung mit Ausnutzung der psychologischen Momente in dramatische Monologe und bewegte dramatische Ensembleszenen umzusetzen. In der außerordentlichen Feinheit und der reichen Erfindungskraft, womit Possart hier mit der alten Opernschablone gebrochen und die Mozartsche Oper szenisch mit neuem Leben erfüllt hat, liegt ein bleibendes Verdienst dieser Inszenierungen.

Die Bestrebungen Possarts wurden in gewissem Sinne fortgesetzt und nach anderer Seite erweitert durch das, was Hans Gregor als Leiter der „Komischen Oper" von 1905 bis 1911 in Berlin geleistet hat. Was Wagner für das moderne Musikdrama erstrebt hatte, das wollte Gregor für das gesamte Gebiet der älteren und der modernen Oper zu gewinnen suchen. Das Drama, das Schauspiel in der Oper sollte vor allem zu seinem Rechte kommen. Alle Errungenschaften des modernen Schauspiels sollten auch der Oper nutzbar werden, restlose Ausdeutung des Kunstwerks durch die Mittel der modernen Bühne war das letzte Ziel seiner Inszenierung. Die reichen Anregungen, die Gregor auf diesem Gebiete ohne Zweifel gegeben hat, werden in ihrem Werte nicht gemindert, auch wenn die Einwände, die gegen ihn erhoben wurden: daß nämlich das eigentlich musikalische Element unter der Herausarbeitung des dramatischen Gehaltes gelitten habe, vielfach nicht ohne Berechtigung gewesen sind[3]).

Die erhöhte Sorgfalt, die sich der gesamten Opernregie im Laufe der letzten Jahrzehnte zuwandte, hat leider zur Folge gehabt, daß die Fehler, die in der modernen Schauspielregie so häufig zutage treten: die Fehler eines störenden Zuviel, einer unbescheidenen Auf-

Digitized by Google

dringlichkeit, einer Jagd nach Äußerlichkeiten und Mätzchen, die blenden und verblüffen, aus dem Rahmen des Kunstwerks aber herausfallen — daß dieſe Fehler auch vielen, ſonſt ſehr verdienſtlichen Unternehmungen der Oper nicht ferngeblieben ſind. Über die Künſteleien, womit man beiſpielsweiſe bei der Aufführung der „Zauberflöte“ — eines Werkes, bei deſſen Inſzenierung einzig die frei waltende künſtleriſche Phantaſie das letzte Wort zu ſprechen hat — gewiſſermaßen auf Grund ethnographiſcher Studien die einzelnen Perſonengruppen in Raſſe, Hautfarbe, Koſtüm uſw. zu unterſcheiden ſuchte, ſollte eine ernſte Diskuſſion kaum notwendig ſein.

Eine beſonders wichtige, nur ſelten aber erfreuliche Rolle ſpielen auf der modernen Opernbühne die Tiere — lebendige und nachgemachte. Ihre Verwendung an geeigneter und ungeeigneter Stelle iſt zu einer wahren Leidenſchaft auf manchen Theatern geworden. Von einer gewiſſen Mitſchuld an dieſem nicht eben ſehr beifallswürdigen Brauche iſt leider Richard Wagner nicht ganz freizuſprechen. Er hat — ſeinem vielfach ſonſt ſo ſcharfen Theaterverſtande zum Trotz — der Verwendung von Tieren auf der Schaubühne, mehr als heilſam, Vorſchub geleiſtet. Seltſam genug, wie bei einem Kunſttheoretiker von dem Range Wagners jedes Gefühl für die an ſich ſo ſelbſtverſtändliche Tatſache fehlte, daß die Stiliſierung des dramatiſchen Kunſtwerks, insbeſondere die Stiliſierung, die das geſungene Wort und die Sprache des Orcheſters dem Drama verleiht, ewig unvereinbar iſt mit dem Zufall und den naturaliſtiſchen Zufälligkeiten, die das Erſcheinen *jedes* lebenden Tieres auf der Bühne unvermeidlich im Gefolge hat.

Das unglückſelige Roß Grane iſt ein Stein unaufhörlichen Anſtoßes für jeden Zuſchauer, der das Kunſtwerk auf der Bühne genießen will, ohne ſeine Stimmung durch das naturaliſtiſche Gebahren des edeln Göttertieres, das zudem den Vorſtellungen der Phantaſie ſo ganz und gar nicht entſpricht, geſchädigt zu ſehen. Brunhildens Todesritt in den Scheiterhaufen iſt ein Problem, das ſelbſt bei der relativ beſten Ausführung niemals in befriedigender Weiſe gelöſt werden kann.

Aber auch die unlebendigen Tiere bereiten bei der Inſzenierung

Digitized by Google

Wagners große Schwierigkeiten; so der Lindwurm, so Alberichs Verwandlung in Riesenschlange und Kröte. Diese Schwierigkeiten werden vielfach dadurch gesteigert, daß man von dem verkehrten Streben ausgeht, den Augen des Zuschauers alles möglichst sinnfällig zu zeigen, anstatt daß man umgekehrt darnach trachtet, die Tiere und die Vorgänge, die sich um sie abspielen, in ein möglichst undurchsichtiges Dunkel zu hüllen, sie, wenn möglich, dem Auge ganz zu entziehen und die Ausmalung dessen, was die beredte Sprache des Orchesters in wundervoller Charakteristik erzählt, der Phantasie des Hörers zu überlassen.

Leider ist man bei dem, was Wagner selbst in dieser Beziehung verlangt, nicht stehen geblieben, sondern selbst in Bayreuth vielfach in verkehrter Weise darüber hinausgegangen. In dem Jagdbild beim ersten Aktschluß des „Tannhäuser" begnügt man sich nicht mit den von Wagner gewünschten Pferden — auch diese sollten fortbleiben! — sondern man schleppt auch noch eine Meute echter Jagdhunde vor die Rampe, die sich, völlig unbekannt mit dem Stilprinzip des Musikdramas, sehr vergnügt das Publikum zu betrachten pflegen und die Aufmerksamkeit der Zuschauer von dem Gesamtbild unwillkürlich auf eine kleinlich und lächerlich wirkende Nebensache ablenken. Auch für den Aufzug der Mannen und den Auftritt des Königs im letzten Akt des „Lohengrin", werden, in Erinnerung an Wagners Vorschrift „Knechte führen die Rosse beiseite", vielfach Pferde auf die Bühne geführt, ohne daß das naturalistische Getrampel der Tiere die künstlerische Wirkung zu steigern vermag. Setzt aber gar der Sänger des Königs Heinrich seinen Stolz darein, seine Ansprache an die Mannen, anstatt nach Wagners Vorschrift „unter der Eiche stehend", hoch zu Roß zum besten zu geben, so wird die ganze Wirkung dieser Rede durch die unvermeidliche Unruhe und Aufregung des Tieres bei dem Waffenlärm mehr oder minder in Frage gestellt. Wird dabei das edle Roß des Voglers und Städtegründers, während dieser die Worte:

Für deutsches Land das deutsche Schwert!
So sei des Reiches Kraft bewährt!

stolz in die Lüfte schmettert, von einem oder zwei Stallknechten, wie fast durchweg üblich, an den Zügeln gehalten, so ergibt sich daraus,

Digitized by Google

wie in allen ähnlichen Fällen, ein so ergötzlich wirkender Kontrast, daß schon hierin der Widersinn, den das Erscheinen von Bühnenhelden zu Pferde ergibt, in äußerst drastischer Weise zutage tritt.

Auch außerhalb des Wagnerschen Musikdramas begegnet man auf der heutigen Opernbühne unablässig Pferden, Hunden und anderen Vierfüßlern. So ist es seit Possarts Neuinszenierung des „Don Giovanni" auf vielen Bühnen Brauch geworden, Elvira bei ihrem ersten Auftreten auf einem Esel erscheinen zu lassen, unbekümmert darum, ob die Einleitung zum folgenden Terzett unter der unausbleiblichen Heiterkeit eines Teils des Publikums notleidet oder nicht. Als ob es nicht genügte, die Donna, falls die Vornehmheit der reisenden Dame zum Ausdruck kommen soll, in oder mit einer Sänfte erscheinen zu lassen! In der „Zauberflöte" kann man es tagtäglich erleben, daß man bei Taminos Flötenarie die Worte: „Selbst wilde Tiere Freude fühlen" durch das Auftreten einer mehr oder minder reichhaltigen Menagerie im Hintergrund zu illustrieren sucht und dadurch Mozarts Wundertöne in dem unausbleiblichen Gelächter des Publikums erstickt. Die Bühnenanweisungen von Schikaneders Buch sind hier selbstverständlich so wenig maßgebend wie manche Bühnenvorschriften Raimunds; sie sind ein überlebtes Überbleibsel der alten Wiener Zauberposse. Selbst den Auftritt Sarastros pflegt man in verkehrter Ausstattungssucht um seine ganze feierliche Wirkung zu bringen, indem man ihn — Sarastro als Jäger! — auf einem Elefanten reiten läßt, von dessen Rücken er dann auf einer schmalen Leiter auf die Bühne heruntergeklettert! Es scheint in der Tat jede Empfindung dafür zu fehlen, in welch unvereinbarem Gegensatz der kleinliche Naturalismus eines solchen Auftretens mit der ruhigen und abgeklärten Würde und Weihe eines Sarastro steht!

Es ist sicher, daß auf dem Gebiete der Opernregie ein zum großen Teil noch unbepflügtes, aber fruchtbares Stück Erdreich der Bebauung harrt. Vor allem wäre eine strenge künstlerische Durcharbeitung der gesamten klassischen Opernliteratur ein ebenso notwendiges wie dankbares Unternehmen; eine Durcharbeitung, die sich die Aufgabe setzen müßte, mit aller unberechtigten Tradition, mit Schablone und Schlendrian erbarmungslos zu brechen, die sich

Digitized by Google

andrerſeits aber ſorglich vor den Fehlern zu hüten hätte, die bei den bisherigen Verſuchen einer derartigen Regeneration alter Opern vielfach begangen wurden: einem unabläſſigen Zuviel, einer krampfhaften Jagd nach Originalität, nach neuen Effekten und überraſchenden Mätzchen, mit einem Wort, einem aufdringlichen Virtuoſentum der Regie. Es iſt auf dem Gebiete der Oper genau wie auf dem des Schauſpiels: nicht die Regie, die das Publikum blendet und verblüfft, nicht die, die viel von ſich reden macht, iſt die richtige Regie, ſondern diejenige, die ſich beſcheiden und ſelbſtlos in den Dienſt des Kunſtwerks ſtellt, die ſo unauffällig und ſelbſtverſtändlich erſcheint, daß ihr Wirken als ſolches dem Laien gar nicht zum Bewußtſein kommt.

Digitized by Google

Der Regiſſeur im Kaſten.

Man hat es von jeher als einen Mißſtand empfunden, daß die Tätigkeit des inſzenierenden Regiſſeurs mit der letzten Probe beendet iſt. An der Aufführung ſelbſt und an den Wiederholungen des Stückes, das durch ſeine Inſzenierung aus dem Halbdunkel der Studierſtube in das lebendige Licht der Bühne gerettet wurde, hat er keinen oder doch nur ſehr bedingten Anteil mehr. Wenn ſich der Vorhang über dem letzten Akt der Generalprobe geſenkt hat, legt der dirigierende Regiſſeur den Taktſtock aus den Händen; er ſieht ſich genötigt, das Fahrzeug, das er bisher mit ſicherer Fauſt durch die Stürme und Untiefen der Proben geleitet hat, mehr oder minder ſeinem eigenen Schickſal zu überlaſſen. Dieſes Schickſal aber iſt nach der Generalprobe noch nicht entſchieden. Das geſchieht erſt in der erſten öffentlichen Vorſtellung, die auch der Darſtellung erſt ihr endgültiges Gepräge gibt. Mag eine Aufführung durch die Proben noch ſo peinlich und gewiſſenhaft bis in alle Einzelheiten ausgearbeitet ſein: ein Faktor fehlt, ihr den Charakter abſoluter Fertigkeit zu geben, das iſt die Mitwirkung des Publikums.

Es iſt bekannt, welch bedeutenden Einfluß die Mitwirkung des „verflucht geſcheidten Kerles“, wie eine optimiſtiſche Laune Laubes das Publikum einmal genannt hat, auf das künſtleriſche Ausſehen einer Vorſtellung ausübt. Teilnahmsloſigkeit und Intereſſenloſigkeit drücken lähmend auf die Leiſtungen der Darſteller; ein verſtändnisvolles Mitgehen des Hörers, das ſich keineswegs immer in lauten Beifallsſtürmen zu äußern braucht, wirkt anfeuernd und belebend auf die Kunſt des Schauſpielers. Beſonders ſtark ſind die Spuren, die die Mitwirkung des Publikums bei allen Stücken des heiteren Genres hinterläßt. Die Laune des Schauſpielers erſtickt, wenn ſie keinen Widerhall im Auditorium findet. Laute Heiterkeit dagegen beflügelt den Humor des Spielers und ſteigert ſeine Aus-

Digitized by Google

drucksfähigkeit zu einer Höhe, die keine Probe bisher ahnen ließ. Das helle Gelächter aber, das bei der Vorstellung befreiend und erlösend sich vernehmen läßt, beeinflußt den Charakter der ganzen Darstellung. Dieser Einfluß ist vielfach solcher Art, daß selbst der erfahrenste Regisseur damit nicht zu rechnen vermag. Jede erste Aufführung eines Lustspiels ist für Spielleiter und Darsteller eine Art von Überraschung. Stellen, von denen sich der Regisseur eine sichere Wirkung erhoffte, bei denen er nach Laubes erprobtem Rezept eine vorsorgliche „Lachpause" einlegte, gehen eindruckslos vorüber, und die vorgesehene Pause erweist sich als ein toter Punkt. Andere Stellen, wo niemand auf der Probe eine besondere Wirkung erwartete, rufen Ausbrüche stürmischer Heiterkeit hervor. Das Tempo und der Charakter der Darstellung werden in merklicher Weise beeinflußt.

Nicht in demselben Maße wie in dem Lustspiel, aber doch immer in fühlbarer Weise macht sich auch in der Tragödie der Einfluß des Publikums bemerkbar. Auch hier steht der Regisseur bei jeder Erstaufführung zahlreichen Überraschungen gegenüber. Die begreifliche Erregung des Darstellers am Premierenabend, das Streben, sein Bestes zu geben und um jeden Preis zu wirken, verführt ihn vielfach zu einem unschönen Zuviel, zu einer Forcierung in Ton und Geste, zu Ausschreitungen und Extravaganzen, von denen keine Probe etwas vermuten ließ. Das künstlerische Maß, das diese glücklich gezeitigt hatten, geht in der Hitze des Gefechtes vielfach verloren; an Stelle des einfachen und natürlichen Ausdrucks tritt ein übertriebenes Schwelgen im Gefühl, jenes unechte, tränenselige Theatersentiment, das der Tod aller echten Kunst ist. Selbst neue, unrichtige Betonungen überraschen das Ohr des Spielleiters. Alle solche Entgleisungen, vor denen auch eine gut disziplinierte Künstlerschar nicht völlig gesichert ist, werden durch die Erregungen der ersten öffentlichen Vorstellung, durch die Mitwirkung des Publikums und ihre Folgen verschuldet.

Erst nach den Erfahrungen der Premiere läßt sich die Vorstellung eines Stückes endgültig in ihren Einzelheiten festlegen. Vom idealen Gesichtspunkt müßte nach jeder Erstaufführung noch einmal eine gründliche Probe des Stückes gehalten werden, die alle Erfahrungen des ersten öffentlichen Abends verwertet, die alle Entglei-

Digitized by Google

ſungen der erſten Vorſtellung wieder einrenkt. Dazu wird in der Hetzjagd des heutigen Theaterbetriebes leider keine Zeit gefunden. Der Regiſſeur vermag nur durch Winke, Ratſchläge und Ermahnungen, mit denen er auf die einzelnen zu wirken ſucht, die Darſtellung in der Richtung zu erhalten, die ihm die richtige zu ſein ſcheint.

Der unheilvolle Einfluß, den die erſte öffentliche Vorſtellung eines Stückes auf ſeine künſtleriſche Geſtaltung ausübt, ſteigert ſich durch die Wiederholungen; je größer deren Zahl iſt, deſto mehr häufen ſich die Gefahren, die der Vorſtellung drohen. Äußere Umſtände, die Stärke des Beſuches, die Haltung des Publikums, vielfach auch Stimmung und Laune des Darſtellers üben ihre Rückwirkung auf den Charakter der Vorſtellung. Leider fehlt es vielfach an dem Geiſte einer ſtrengen künſtleriſchen Selbſtzucht, der die einzige Garantie dafür bietet, daß ſich eine Vorſtellung auch bei zahlreichen Wiederholungen auf der urſprünglichen künſtleriſchen Höhe erhält. Allzu häufig iſt die Erſcheinung, daß eine Vorſtellung dadurch nicht, wie es ſein ſollte, an Vervollkommnung gewinnt, ſondern in ihrem Niveau immer mehr herabſinkt. An einer Stelle werden die Tempi überhaſtet, an der anderen gedehnt und geſchleppt. Der Darſteller lebt nicht mehr in der Geſtalt des Dichters, er beginnt mit ihr zu ſpielen und ſteht über der Rolle, anſtatt in ihr aufzugehen. Die Naivität und die Wahrheit der künſtleriſchen Darſtellung geht verloren. Der Komiker, gereizt durch den Beifall des Publikums, beginnt zu übertreiben, ſucht nach neuen Nuancen und verſtärkt die erprobten Wirkungen in unkünſtleriſcher Chargierung. Der Regiſſeur ſteht einer ſolchen Entwicklung, falls ihm nicht gerade die Möglichkeit gegeben iſt, durch neue Proben dem drohenden Verfalle zu ſteuern, in vielen Fällen machtlos gegenüber.

Er ſchielt in dieſem Falle mit neidiſchem Auge auf die Tätigkeit ſeines Kollegen in der Oper, auf die des Kapellmeiſters, hinüber. Um wieviel beſſer iſt doch dieſer daran! Wie ſouverän ſteht der muſikaliſche Dirigent dem von ihm geleiteten Kunſtwerk gegenüber! Er legt den Taktſtock niemals aus den Händen, er bleibt der Herr der Situation, auch wenn er zum hundertſten Male in demſelben Werke am Pulte ſteht. Auch er iſt in dem Gelingen ſeiner Arbeit ſelbſtverſtändlich manchen Zufälligkeiten unterworfen. Indeſſen —

Digitized by Google

mögen die Sänger, mit denen er arbeitet, gut oder minder gut bei Stimme ſein, mögen ſie größere oder geringere Intelligenz an den Tag legen: das Wichtigſte, das muſikaliſche Enſemble, bleibt in den Händen des Kapellmeiſters. Er braucht vor verkehrten Tempi, vor einer Gefährdung des Enſembles durch die Willkür des einzelnen, vor einer völligen Zerſtörung ſeiner Intentionen nicht zu bangen, wenigſtens lange nicht in dem Maße wie der Leiter des Schauſpiels. Er hält das Schickſal des Abends in ſeiner Fauſt. Er iſt in der glücklichen Lage, einer jeden Vorſtellung ſeinen perſönlichen Willen, das individuelle Gepräge ſeiner beſondern Perſönlichkeit aufzudrücken. Darum iſt die Verſchlampung einer Vorſtellung auf muſikaliſchem Gebiete unendlich ſeltener als auf dem Gebiete des Schauſpiels.

Der Regiſſeur hat allen Grund, nach der Tätigkeit des Kapellmeiſters mit einem gewiſſen Neide hinüberzuſchielen. Man kann es ihm nicht verargen, daß er ſich danach ſehnt, auch im Schauſpiel bei jeder Wiederholung des Stückes noch Herr der Situation zu bleiben, in ähnlicher Weiſe wie es der Kapellmeiſter in der Oper iſt. Dieſe berechtigte Sehnſucht macht es begreiflich, daß man in der Tat ſchon einen Weg zu finden ſuchte, auch dem Regiſſeur einen gewiſſen direkten Einfluß auf die Vorſtellung des von ihm einſtudierten Stückes zu ſichern. Weshalb ſollte nicht auch das Schauſpiel eine Art von Kapellmeiſter haben? So wurde von wohlwollender und ernſter fachmänniſcher Seite einmal der Vorſchlag gemacht, für den Regiſſeur in ähnlicher Weiſe wie für den Souffleur einen Kaſten an der Rampe zu errichten, der es ihm ermöglicht, ſichtbar für den Darſteller, der ganzen Vorſtellung anzuwohnen und aus der Tiefe ſeines verborgenen Ortes — dem Kapellmeiſter gleich — eine gewiſſe dirigierende Tätigkeit auszuüben. Er ſoll von hier aus durch Winke und Zeichen die Tempi regulieren, er ſoll bei Verſchleppungen den Darſteller befeuern, vor Überhaſtungen ihn bewahren; auch die Stärke des Tones ſoll er überwachen, überſtarke Ausbrüche dämpfen, allzuleiſe oder undeutliche Sprache verhindern. Auf die Einſätze, auf das ganze Enſemble ſoll er — dem Kapellmeiſter ähnlich — ſeinen Einfluß üben. Ob ſeine dirigierende Tätigkeit ſich auch darauf erſtrecken kann, falſche Betonungen zu ver-

Digitized by Google

hindern und unechte Gefühlstöne auszuſchalten: war in jenem Vorſchlage noch nicht ausgeſprochen. In den Einzelheiten war das Programm für die Tätigkeit des Regiſſeurs im Kaſten noch nicht geordnet.

Der Gedanke hat unzweifelhaft etwas Verlockendes. Welche vielverheißende Ausſicht für den Regiſſeur, durch ſeine Tätigkeit im Kaſten die Vorſtellung überwachen, ſie vor Entgleiſungen bewahren und ſeine eigenſten Intentionen in ihr zeigen zu können!

Schade nur, daß der ſchöne Gedanke ſeine theoretiſche Abſtammung nicht zu verleugnen vermag! Daß ſeiner Verwirklichung, zum Gewinne der Kunſt, bedenkliche Schwierigkeiten entgegenſtehen. Daß er vor allem mit einem ſehr wichtigen Faktor nicht rechnet: mit der Pſyche des Schauſpielers.

Jener Vorſchlag verkennt den großen Unterſchied zwiſchen dem geſungenen und geſprochenen Wort. In der Oper und im muſikaliſchen Drama iſt enge Fühlung zwiſchen dem Kapellmeiſter und den Sängern auf der Bühne unumgänglich notwendig. Gewiß iſt es in dem Kunſtwerk Richard Wagners und im ganzen modernen Muſikdrama wünſchenswert, daß der Sänger ſich von der Abhängigkeit vom Kapellmeiſter nach Möglichkeit befreie. Aber das kann doch immer nur in bedingtem Sinne geſchehen, höchſtens ſcheinbar. Der Zuſammenhang zwiſchen Dirigent und Sänger darf an keiner Stelle zerreißen. Schon aus phonetiſchen Gründen gelten für den Sänger, ſeine Stellung, ſeine Beziehung zu Orcheſter und Publikum vielfach andere Geſetze als für den Schauſpieler.

Im Schauſpiel herrſcht das Geſetz der Intimität. Was auf der Bühne vor ſich geht, iſt eine Welt für ſich. Dieſe Welt ſucht den Anſchein zu wecken, als ob ſie nicht wiſſe, daß ſie von der vierten Bühnenſeite her in ihrem Tun und Gebaren beobachtet werde. Höchſte Intimität und abſolute Emanzipation von dem Publikum war von jeher — nicht bloß heute — das Ziel jedes guten Schauſpiel-Enſembles. Eines der gefährlichſten Hinderniſſe für eine intime Schauſpielkunſt war zu allen Zeiten der ominöſe Kaſten an der Rampe, in dem ein bedauernswertes Männlein oder Fräulein ſouffliererderweiſe ſein Handwerk treibt. Die Aufmerkſamkeit, die der Schauſpieler notgedrungen und leider allzuhäufig, jenem ein-

Digitized by Google

blasenden Wesen im Kasten zuwenden muß, übt auf die künstlerische Leistung des Darstellers einen sehr verhängnisvollen Einfluß. Es ist kaum zu glauben, wieviele und wie verschiedene Sünden in der Leistung des Schauspielers ihren letzten Grund in seiner textlichen Unsicherheit haben, in seiner Abhängigkeit vom Souffleur. Erste Bedingung für eine vollwertige schauspielerische Leistung ist und bleibt die souveräne Beherrschung des Textes und eine völlige Emanzipation von dem Mann im Kasten. Die vollendetsten Ensemble-Vorstellungen der Theatergeschichte waren solche, wo ohne Souffleur gespielt werden konnte. Dieses Ziel bleibt freilich bei dem heutigen Theaterbetriebe mit seiner nervösen Überhastung ein unerreichbares Ideal. Es fehlt die Zeit und die Ruhe, um so zu probieren, daß die Hilfe des Souffleurs entbehrlich wird. Der Schauspieler, und zwar nicht bloß der sogenannte Schwimmer, wie der Theaterjargon den bösen Lerner zu bezeichnen pflegt, ist auf die Unterstützung des Männleins im Kasten angewiesen; er hat sich wohl oder übel mit der Tatsache abzufinden, daß er ihm seine Aufmerksamkeit in größerem oder geringerem Maße zuwenden muß.

Der Übelstand indessen, den die Mitwirkung des souffl ierenden Wesens im Kasten für die künstlerische Leistung bildet, wird durch jene Tatsache nicht gemindert. Wie würde sich dieser Übelstand aber verdoppeln und verzehnfachen, wenn sich zu dem Souffleur noch ein zweites Wesen im Kasten gesellen wollte, ein zweites Wesen, dem der unglückselige Spieler seine Aufmerksamkeit zuwenden müßte. Das zappelnde Regiemännlein im Kasten, das mit Zeichen, Winken und Gebärden die Vorstellung dirigieren wollte, würde den an sich schon nervösen und aufgeregten Schauspieler voraussichtlich zur wahren Verzweiflung treiben. Man denke sich in die Lage des armen Spielers! Statt ganz und gar in seiner Rolle aufzugehen, statt nur in dem Ensemble zu leben, das seine Umgebung bildet, soll er unaufhörlich nach dem dirigierenden Männlein im Kasten hinunterschielen, um zu beobachten, ob dessen Mienen freundliche Zustimmung oder Ablehnung bedeuten. Er soll, während er seine ganze Seelenglut in seine Worte zu gießen sucht, auf die Winke achten, die ihn auf technische Mängel seiner Kunst hinweisen. Und wehe

Digitized by Google

ihm, wenn er die Winke und Zeichen, die er erhält, unrichtig deutet oder ſie am Ende gar nicht verſteht! Welche Unruhe, welche aufregende Unſicherheit würde ſich ſeiner bemächtigen! Es mag vereinzelte Fälle geben, wo der Darſteller für einen ſolchen Wink aus dem Kaſten dankbar wäre. Vielleicht wenn er in Verkennung der räumlichen und akuſtiſchen Verhältniſſe allzuleiſe oder undeutlich wird — gerade das wird freilich der Regiſſeur im Kaſten am wenigſten beurteilen können. In den weitaus meiſten Fällen aber würde der Darſteller durch eine ſolche Mitwirkung nur beunruhigt und in ſeiner Leiſtungsfähigkeit ſchwer geſchädigt werden. Vor allem aber würde die Zumutung, auf das Regiemännlein zu achten, die Intimität des Spielers auf das ſchlimmſte gefährden. Das ganze Streben jedes wirklichen Künſtlers geht dahin, ganz und gar in ſeiner Rolle aufzugehen; ſo völlig in ihr und dem Enſemble zu leben, daß ihm die Emanzipation von der vierten Bühnenſeite, vom Publikum und — Souffleur zur zweiten Natur wird. Und nun wird ihm eine zweite Macht vor die Naſe geſetzt, die jenes löbliche Streben hindert und unterbindet, die ihn von neuem zwingt, ſeine Aufmerkſamkeit einer verkehrten Seite zuzuwenden. Es würde durch dieſe unwillkommene Mitwirkung aus der Tiefe eine Unruhe und Erregung in das darſtellende Perſonal kommen, die für das Enſemble ſtellenweiſe zur Kataſtrophe zu werden drohte.

Nein, nein — es iſt nichts mit dem Regiſſeur im Kaſten, es iſt nichts mit dem verlockenden Zukunftstraum, der dem Regiſſeur die Möglichkeit einer tatſächlichen Mitwirkung an der Vorſtellung vor Augen gaukelt. Der Regiſſeur im Kaſten iſt nichts als eine ſchillernde Seifenblaſe, die in der groben Atmoſphäre der realen Bühnenluft ſofort zerſtiebt. Der Regiſſeur muß wohl oder übel darauf verzichten, es dem Kapellmeiſter gleichzutun. Er muß ſich reſignierten Herzens mit der Tatſache abfinden, daß ſeine Tätigkeit mit der letzten Probe im weſentlichen beendet iſt.

Um eine Vorſtellung auf ihrem urſprünglichen Niveau zu erhalten, um ſie im einzelnen zu verbeſſern und zu vervollkommnen, um zu verhindern, daß ſie durch häufige Wiederholungen der ſog. Verſchlampung entgegengeht, bleibt ihm nur ein Mittel: der Vorſtellung ſo oft als möglich anzuwohnen, ſcharf zu beobachten, ein-

Digitized by Google

reißende Mängel und Vernachlässigungen sofort zu rügen und abzustellen, durch Winke und praktische Hinweise vor der Vorstellung den Darsteller in der künstlerischen Ausreifung seiner Leistung zu fördern. Er wird, wenn dies in sachlicher und überzeugender Weise geschieht, dabei meistens offene Ohren finden. Freilich ist diese Aufgabe nicht immer leicht und dankbar. Sie wird ihm nur durch eines erleichtert: durch eine Erstarkung der künstlerischen Disziplin im darstellenden Personal selbst. Wenn jeder einzelne von dem Gefühle einer strengen Verantwortung durchdrungen ist, wenn er so viel künstlerische Selbstzucht besitzt, daß er, ohne sich durch persönliche Stimmung und Laune, durch beifällige oder ablehnende Haltung des Publikums beirren zu lassen, auf dem einmal als richtig erkannten künstlerischen Weg ausharrt, wenn er sich, ohne nach dem Publikum hinüber zu blinzeln, einzig von dem Gesetze künstlerischer Wahrheit und künstlerischer Schönheit bestimmen läßt: dann ist am sichersten die Möglichkeit geschaffen, daß sich eine theatralische Vorstellung auf der ursprünglichen Höhe erhält, auch ohne daß sich der Regisseur — in oder außer dem Kasten — dirigierend an ihr zu beteiligen braucht.

Digitized by Google

Moderne Schauſpielkunſt.

Man iſt allmählich dahinter gekommen, daß die naturaliſtiſche Schauſpielkunſt, die ihr höchſtes Ziel in der platten Natürlichkeit der Straße ſieht, bei der Darſtellung des Stildramas ganz und gar zu verſagen droht. Man iſt ſich darüber klar geworden, daß das bombaſtiſche, geiſt- und ſeelenloſe Pathos, womit man die Werke unſerer Klaſſiker auf den meiſten Bühnen zu traktieren pflegt, die Aufführung eines ſolchen Dramas für jedes halbwegs gebildete Ohr zu einem äußerſt zweifelhaften Genuſſe herabwürdigt. So ruft man denn nach einer „Reform der modernen Schauſpielkunſt“, nach ihrer „geiſtigen Vertiefung“, nach der Schaffung eines neuen Stiles, der „auf pſychologiſcher Grundlage“ arbeitend, gleichweit von ſaloppem Naturalismus wie von hohler Rhetorik entfernt ſein ſoll.

Das ſind ſchöne und vortreffliche Worte — und ſie wären noch weit vortrefflicher, wenn ſich konkrete Begriffe damit verbänden und wenn man ſich im Klaren darüber wäre, daß die unbewußten Wünſche, die ſich dahinter verbergen, ebenſo alt ſind wie die Schauſpielkunſt ſelbſt, ebenſo alt wie die Klagen über den Verfall des Theaters und der dramatiſchen Kunſt.

Das Problem, ein ſtiliſiertes Kunſtwerk auf der Bühne ſo wiederzugeben, daß die Natürlichkeit in ihrem Rechte bleibt und daß doch der geiſtige und ſeeliſche Gehalt der Dichtung zum vollen Ausdruck kommt: dies Problem war zu allen Zeiten gleich ſchwer und wurde zu allen Zeiten gleich unvollkommen, d. h. immer nur von einigen wenigen in einigermaßen befriedigender Weiſe gelöſt. Das iſt ſelbſtverſtändlich. Es iſt dem Darſteller zu allen Zeiten ſchwer geweſen, die Sprache der Natürlichkeit, entſprechend den Forderungen des ſtiliſierten Dramas, in eine höhere Sphäre zu heben. Um den Ton zu finden zur Darſtellung der Geiſteswelt Shakeſpeares, Schillers,

Digitized by Google

Goethes und Kleists bedarf es einer ungleich stärkeren geistigen und seelischen Potenz als zur Darstellung von Stücken, die der modernen Umwelt des Darstellers entnommen sind; es bedarf vor allem einer schöpferischen Phantasie und eines starken poetischen Mitempfindens. Diese Gaben sind stets nur einer relativ kleinen Anzahl der darstellenden Künstler eigen gewesen. Die große Masse glaubt den Forderungen des Stildramas dadurch zu genügen, daß sie den Ton zu einer schweren, überlauten, bombastischen Sprechweise erhebt, die den Boden der Natürlichkeit unter den Füßen verliert, ohne dem Vortrag durch Verinnerlichung, Beseelung und Vergeistigung geben zu können, was er nach dem Gehalte der Rede verlangt. Dieses falsche Pathos bezeichnet man heutzutage vielfach als alte Schule und vergißt dabei, daß es den gebildeten Ohren vor fünfzig Jahren schon gerade so unerträglich war, wie es uns heute ist. Das falsche Pathos war überhaupt niemals eine Schule, es war immer nur das notgedrungene Auskunftsmittel schlechter Komödianten, die ihre künstlerische Hilflosigkeit und ihre innere Leere gegenüber den Werken hoher Poesie damit verdeckten.

Es mag sein, daß die heutige Zeit jenes Surrogat für eine innerlich belebte Stilsprache, ein gespreiztes Theaterpathos, ganz besonders lästig empfindet und weit eher noch das andere Extrem, einen saloppen, nüchternen Natürlichkeitsstil zu ertragen vermag. Denn die Gegenwart ist soeben wieder durch eine ausgesprochen naturalistische Schule hindurchgegangen und hat deshalb ein besonders empfindliches Ohr für alle Unnatur. Das darf man sich dabei nicht verhehlen: das Verständnis für die Kunst der Menschendarstellung ist, im Vergleich zu anderen Künsten, zu allen Zeiten beschämend gering gewesen. Wenn im Konzertsaal soviel falsche Töne gesungen, geblasen und gegriffen würden, wie sie im Theater aus dem Munde der Schauspieler zu vernehmen sind, so würden mindestens zwei Drittel der Hörer in Verzweiflung aus dem Saale stürzen. Im Schauspielsaale erhebt sich nicht der geringste Widerspruch, auch wenn die unwahren Töne, namentlich die beliebten verlogenen Gefühlstöne, das Ohr wahrhaft zu ertränken drohen.

Wenn die Hörfähigen unserer Zeit aus dem Schwulst einer gespreizten Theatersprache einerseits und aus dem entsetzlichen, nüch-

Digitized by Google

ternen, poeſiemordenden Alltagston des Naturalismus andrerſeits herausdrängen und einem „neuen“ Stil zuſtreben, der Wahrheit mit den Forderungen einer ſtiliſierten Kunſt verbinden ſoll, ſo ſind ſie in ihrem vollen Rechte; aber ſie mögen ſich des törichten Wahns entſchlagen, als ob ſie damit etwas Neues begehrten, als ob ſie eine neue Entwicklung in der Geſchichte der Schauſpielkunſt anzubahnen im Begriffe ſtänden. Was ſie wollen und erſtreben, iſt im Lichte betrachtet nichts anderes, als was alle guten Schauſpieler ſeit erdenklichen Zeiten gewollt und erſtrebt haben. Haben ſie das nicht gewollt oder haben ſie das nicht erreicht, ſo waren ſie eben keine guten Schauſpieler, auch nicht im Sinne ihrer Zeit, ſelbſt wenn ihr Name, was auf dem Gebiete des Theaters ſo gar nicht maßgebend iſt, weithin mit Poſaunenſchall als großer Name verkündet wurde.

Wenn manche Matadore unſeres Theaterlebens des glücklichen Wahnes leben, Schiller zum erſtenmal „in modernem Geiſte“ zu ſpielen, ſo ſcheinen ſie, falls ſie nämlich der moderne Geiſt nicht dem wahren Geiſte des Dichters entfremdet hat, keine Ahnung davon zu haben, daß Schiller in ſolcher Weiſe überall geſpielt wurde, wo man ihn wirklich gut geſpielt hat. Daß dies in Wirklichkeit nur äußerſt ſelten der Fall war, daß es heute eben ſo ſelten iſt, wie es vorausſichtlich in hundert Jahren ſelten ſein wird, iſt ſelbſtverſtändlich. Denn kein Dichter iſt für die Nüchternheit des Durchſchnittsſchauſpielers ſchwerer zu begreifen und wiederzugeben, als der gewaltige, himmelſtürmende Idealismus Schillers, dem nur ein verwandter Schwung der Seele und eine verwandte Tiefe der ſeeliſchen Empfindung gerecht zu werden vermag.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß es zu allen Zeiten mehr ſchlechte als gute Schauſpieler gegeben hat. Die Fähigkeit, eine dichteriſche Rede von innen heraus zu beſeelen und zu vergeiſtigen, ſie ſo zu ſprechen, daß ſie nicht den Eindruck einer auswendig gelernten und hergeſagten Rede, ſondern den einer durch den Moment geborenen Eingebung hervorruft, die dem Hörer einen Blick in das innere pſychologiſche Getriebe des Sprechenden erſchließt: dieſe Fähigkeit hat zu allen Zeiten zu den großen Seltenheiten auf dem Theater gehört und iſt ſtets das Wahrzeichen des echten Talentes geweſen.

Digitized by Google

Echte, große Talente lassen sich nicht aus der Erde stampfen. Aber die vorhandenen Talente — es fehlt unserer Zeit daran so wenig wie anderen Zeiten — erkennen, fördern, führen und zu bestmöglicher Entwicklung geleiten, das kann die Theaterkunst unserer Tage, sofern sie das Recht hat, sich eine Kunst zu nennen. Der großen Zahl der kleinen und mittleren Talente aber kann sie behilflich sein, anstelle der furchtbaren Veräußerlichung, die der Tod aller wahren Kunst ist, eine größere Verinnerlichung und, soweit als möglich, ein Einleben in den poetischen Gehalt der darzustellenden Dichtung anzustreben. Geschieht das in dem Maße, wie es bei kundiger Leitung geschehen könnte und wie es zu allen Zeiten geschehen ist, wo ein starker geistiger Wille einen Theaterkörper beherrschte, so wird alles getan, was zur Förderung der Schauspielkunst getan werden kann. Dies ist die einzig mögliche und die einzig ersprießliche Reform der modernen Schauspielkunst.

Digitized by Google

Moderne Ausſtattungskunſt.

„Ich haſſe das moderne Theater, weil ich ſcharfe Augen habe und über Pappdeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich haſſe den Dekorationsunfug vom Grund der Seele. Er verdirbt das Publikum, verſcheucht den letzten Reſt geſunden Gefühls und erzeugt den Barbarismus des Geſchmacks, von dem die Kunſt ſich wendet und den Staub von ihren Füßen ſchüttelt.“

Dieſe Worte Anſelm Feuerbachs haben eine typiſche Bedeutung für das Verhältnis eines großen Teiles der heutigen Künſtlerſchaft zu der Welt des Theaters. Der Theaterkitſch, der entſetzliche, geſchmackloſe Theaterkitſch hat häufig gerade die Beſten aus dem Theater hinausgetrieben. Ihre Augen vermochten die Unkünſte des traditionellen Ausſtattungsweſens mit ſeiner verlogenen Nachäffung der Natur nicht mehr zu ertragen. Das Unluſtgefühl, das ſich ihrer bemächtigte, vermochte auch die Kunſt des Schauſpielers nicht zu beſeitigen. Und doch ſollte der Schauſpieler auf der Bühne ſtets die Hauptſache ſein; denn *ſeine* Kunſt entſcheidet. Auch im elendeſten und geſchmackloſeſten ſzeniſchen Rahmen kann die Kunſt des genialen Darſtellers unerhörte Triumphe feiern. Verſagt ſeine Kunſt und wird der Hörer durch die Stammelverſuche theatraliſcher Handlanger gelangweilt, ſo vermag das feinſte und geſchmackvollſte dekorative Bild keinen Erſatz zu bieten.

Aber gerade *weil* der Schauſpieler immer und immer die Hauptſache auf der Bühne bleibt, ſollte man ſich auch beſtreben, ihn vor einen ſzeniſchen Hintergrund zu ſtellen, der ſeine Perſon, der ſeine Kunſt zur Geltung bringt, der ſeine Figur in ein richtiges Verhältnis zu dem Raume ſtellt, der alles vermeidet, was das Auge des Zuſchauers von ſeiner Perſon auf nebenſächliche dekorative Äußerlichkeiten ablenkt. In energiſcher und zielbewußter Weiſe hat zum

Digitized by Google

erstenmal das Münchener Künstlertheater, wie es 1908 ins Leben trat, den Versuch gemacht, den Dekorationsplunder alter Schule mit seinen unmöglichen Perspektiven, mit seinem kleinlichen Naturalismus, mit seinen unkünstlerischen Beleuchtungseffekten durch ein wahrhaft künstlerisches Bühnenbild im modernen Sinne zu ersetzen. Nur das Wesentliche sollte in dem Bühnenbild in Erscheinung treten; mit den denkbar einfachsten Mitteln sollte der Stimmungsakkord jeder Szene durch den Maler angeschlagen werden. Aber das Münchener Künstlertheater hat sich mit diesen Bestrebungen nur einer Bewegung bemächtigt, die in der Luft lag und viele Köpfe beschäftigte. Englische Einflüsse hatten schon deutlich nach dieser Richtung gewiesen. An Reinhardts Deutschem Theater hatte die Mitwirkung hervorragender Vertreter der bildenden Kunst die neue Richtung anbahnen helfen. Selbständige Bühnenleiter, Luise Dumont, Gregori, Hagemann, Martersteig u. a. haben schon vor und gleichzeitig mit dem Münchener Künstlertheater eine Vereinfachung und Stilisierung der Bühnenbilder angestrebt, wie sie dem Geiste moderner künstlerischer Anschauung entsprach. Das Vorbild der Münchener Bestrebungen wurde dann im Laufe der letzten Jahre vielfach nachgeahmt und hat da und dort neue verheißungsvolle Keime zur Entwicklung gebracht. In München selbst hat die neue Shakespeare-Bühne des dortigen Hoftheaters die modernen Ideen aufgegriffen und sie in neuer Richtung zu entwickeln versucht. In dieser starken und zielbewußten szenischen Reformbewegung liegt einer der wertvollsten Bestandteile der modernen Theaterkultur.

Vereinfachung und Stilisierung: so lautet die Parole dieser Bewegung. Vermeidung alles Nebensächlichen und Unwichtigen, Beschränkung auf das Notwendige, Ausschaltung des ganzen kleinlichen, naturalistischen Ausstattungszaubers, wie er in dem unglückseligen und unkünstlerischen Panoramenprinzip und einer lächerlichen Sucht, die wirkliche Natur zu kopieren, zur Mode auf den deutschen Bühnen geworden war. Mit wenigem, aber gediegenem plastischem Material, mit dem Rundhorizont, mit einfachen, aber geschmackvoll gewählten Vorhängen wird das Bühnenbild gestellt und damit eine größere künstlerische Wirkung erzielt, als mit den bunten, un-

Digitized by Google

ruhigen, mit allem möglichen naturalistischem Kleinkram ausgestatteten Szenenbildern, wie sie auf der alten Bühne üblich waren. Auf dem ruhigen und einfachen Hintergrund die Figur des Schauspielers zur möglichsten Wirkung zu bringen, anstelle des zerstreuenden realistischen Details die bloße Andeutung zu setzen, die die Phantasie des Zuschauers befeuert, die Grundstimmung jeder Szene mit einem einfachen, aber kraftvoll erklingenden Akkorde anzuschlagen: das ist der wichtigste Grundsatz moderner Inszenierungskunst.

Dieses Prinzip ist selbstverständlich nicht auf alle Werke, die das Repertoire der heutigen Bühne bilden, anwendbar. Das realistische moderne Milieudrama verlangt auch die realistische Detailausstattung der traditionellen Illusionsbühne. Das bürgerliche Schauspiel und das Lustspiel kann nicht von der Bühnenausstattung losgerissen werden, für die es geschrieben und in seinen Wirkungen berechnet ist. Hauptmann, Ibsen, Kleist und Hebbel können nicht nach einem und demselben Dekorationsprinzip inszeniert werden. Jeder Dichter und jedes Werk verlangt seine eigene, seinem besonderen individuellen Charakter entsprechende Art der szenischen Ausstattung. Die stilisierte moderne Bühne kommt nur für das Drama hohen Stils in Betracht; in erster Linie für Shakespeare und für viele Werke der deutschen klassischen und der neuromantischen Literatur. Hier ist sie in vielen Fällen die einzige, dem Geiste der Dichtung kongeniale Bühnenform. Dem zeitlosen Ewigkeitscharakter des Hamlet-Dramas werden nur die großzügigen Linien einer auf jegliche Realität verzichtenden Stilbühne im letzten Sinne gerecht. Die intimen und eigentümlichen dichterischen Reize von Hebbels „Herodes und Mariamne“ und „Gyges“ werden erst auf einer stilisierten, mit einigen wenigen charakteristischen Zutaten versehenen Vorhangbühne zur vollen Geltung gebracht. Und wie gewinnt eine so unrealistische, der Welt der Wirklichkeiten völlig entrückte Dichtung wie Goethes „Tasso“, wenn sie dem geschmacklosen Theatergarten und den realistisch ausgestatteten Interieurs entrissen wird und an ihre Stelle eine großzügig stilisierte Marmorhalle tritt, die in den beiden umschließenden Akten auf eine Gartenterrasse mündet, in den übrigen Akten durch Vorhänge geschlossen ist!

Digitized by Google

Weit schwerer als in diesen und manchen ähnlichen Werken, die der Stilisierung des Bühnenbildes in seltenem Maße entgegenkommen, ja geradezu darnach verlangen, gestaltet sich die Frage der szenischen Ausstattung bei Dramen, die mit bewußtem Hinblick auf die Besonderheiten der illudierenden Dekorationsbühne geschrieben sind. Dahin gehören in der deutschen Literatur die meisten Stücke Schillers und Kleists. Namentlich Szenen wie die Rütliszene, die Apfelschußszene, der Krönungszug in der „Jungfrau", die Brandszene im „Käthchen von Heilbronn", die in ihrer ganzen Anlage und den Einzelheiten alle Eigentümlichkeiten der tiefen alten Kulissenbühne voraussetzen, stellen dem Bestreben, hier anstelle des alten Theaterkitsches eine wirklich künstlerische Behandlung der Szene zu setzen, große Schwierigkeiten entgegen. Es ist in den meisten dieser Fälle bis jetzt noch nicht gelungen, eine künstlerische Lösung des Problems im modernen Sinne zu finden. Hier liegen für bedeutende bildende Künstler, die ihre Arbeit der Bühne widmen, noch viele hochinteressante und lohnende Aufgaben. Die Schwierigkeit der Probleme darf nicht verhindern, daß die Zukunft auch hier mit allen Kräften einer durchgehenden Modernisierung des ganzen Dekorationsbetriebes entgegenstrebt.

Ähnlich wie bei Schiller und Kleist steht es bei Richard Wagner. Er ist in seinen szenischen Vorschriften durchaus ein Kind seiner Zeit und zeigt sich in seinen Angaben auf Schritt und Tritt an die kleinlichen Kulissenkünste der traditionellen Illusionsbühne gebunden. Und doch drängt gerade das Wagnersche Kunstwerk mit aller Macht nach einer vereinfachenden und großzügigen Stilisierung der Bühnenbilder hin. Alle Reformen sind hier sehr schwer, weil die Jünger Wagners mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit an dem Wortlaut in den szenischen Vorschriften des Meisters festhalten. Aber nicht der Buchstabe, sondern der Geist macht lebendig. Lebte der Schöpfer des „Tristan" heute, so wäre er der erste, der die traditionellen Ausstattungskünste preisgäbe und sich mit der ganzen Inbrunst seiner Seele für den Geist der modernen künstlerischen Bewegung entschiede.

Die Modernisierung unserer gesamten szenischen Ausstattung kann freilich nur langsam und allmählich geschehen; auch an *den*

Digitized by Google

Theatern — es sind ihrer noch nicht allzuviele — wo der gute Wille und die nötige künstlerische Einsicht hierfür vorhanden ist. Denn an Theatern, wo mit wechselndem Repertoire gespielt wird, kann der alte dekorative Fundus nicht mit einmal über Bord geworfen werden. Das neue System muß vorerst auf die relativ wenigen Stücke, für deren völlige Neuinszenierung die nötigen Mittel vorhanden sind, beschränkt bleiben. Bei der großen Zahl der Repertoirestücke müssen zunächst noch die vorhandenen alten Dekorationen verwendet werden. Aber auch hierbei sollte eine künstlerische Leitung bestrebt sein, wenigstens die schlimmsten Auswüchse einer überlebten und geschmacklosen alten Theaterkunst zu beseitigen. Anstelle der stillosen Vermengung gemalten und plastischen Materials, anstelle der geschmacklosen Vollpfropfung der Bühne mit allem möglichen naturalistischem Kleinkram sollte man der Herstellung möglichst einfacher szenischer Bilder zustreben und das Auge des Zuschauers zu der Fähigkeit, das Neue zu genießen, zu erziehen suchen.

Hat die neue Richtung der Ausstattungskunst einmal den endgültigen Sieg davongetragen, so wird sich auch der finanzielle Vorteil ergeben, daß die neue Stilbühne, sofern einmal ein gewisser Grundfundus an dem notwendigen plastischen Materiale vorhanden ist, weit geringere Kosten verursacht, als das Wirtschaften mit dem umständlichen Dekorationsmateriale alten Systems. Nur eines hat die moderne Richtung noch nicht erreicht, was für die Wirkung der dramatischen Kunst von außerordentlicher Bedeutung ist: die Möglichkeit, das Bühnenbild in rascher und geräuschloser Weise zu verwandeln. Die relativ günstigsten Resultate hat hier noch immer die neue Münchner Shakespeare-Bühne zu erzielen gewußt, die dadurch, daß sie abwechselnd vor dem Vorhang der Vorderbühne und auf der nach modernen künstlerischen Prinzipien hergerichteten Hinterbühne spielen läßt, eine ununterbrochene Abwicklung des dramatischen Kunstwerks gestattet.

Auch in Zukunft wird die Entwicklung der stilisierten modernen Bühne ihr Augenmerk darauf zu richten haben, daß die Schönheit des künstlerischen Bildes nicht mit der Erschwerung der Verwandlungen erkauft wird. Die Veränderung des Schauplatzes wird umsomehr erleichtert, je einfacher die szenischen Mittel sind, mit denen

Digitized by Google

gearbeitet wird. Schon aus dieſem Grunde iſt das erſtrebenswerte Ziel: Einfachheit, immer größere Einfachheit. Der ſzeniſche Hintergrund ſoll nur eine Andeutung geben, er ſoll wie ein Symbol wirken. Die Erfahrung zeigt, daß auch hier mit den einfachſten Mitteln die tiefſten künſtleriſchen Wirkungen zu erzielen ſind.

Digitized by Google

Das naturaliſtiſche Bühnenbild.

Die plaſtiſche Theaterdekoration, deren Weſen darin beſteht, daß ſie anſtelle der bis dahin üblichen Flächenmalerei, ſoweit als möglich, ein durchweg plaſtiſches Material zu ſetzen ſucht, iſt die letzte Konſequenz der naturaliſtiſchen Richtung, wie ſie ſich in der dekorativen Ausſtattung der größeren Theater im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Sie bedeutet, ſofern ſie ſich mit der Malerei zu verbinden ſucht, die endgültige Übertragung des ſogenannten Panoramenprinzips auf die Schaubühne.

Das Panorama, das aus der Verbindung von Malerei und Plaſtik ein Kunſtwerk zu geſtalten ſucht, hat mit dem Weſen der Kunſt im letzten Grunde nichts zu tun. Denn es ſucht zwei Künſte zu verbinden, die nichts miteinander zu ſchaffen haben, die nach ihrem innerſten Weſen auf völlig heterogenen Bedingungen beruhen und deren künſtliche Verbindung deshalb nie ein wirkliches Kunſtwerk hervorbringen kann. Die modernen Rundpanoramen, die die Plätze unſerer großen Städte zieren, ſind — bei aller Kunſt, die im einzelnen darauf verwendet ſein mag — im Grunde genommen nur eine Spielerei für große und kleine Kinder, ein künſtliches und unkünſtleriſches Zwitterding, das ein künſtleriſch geſchultes Auge nicht zu befriedigen vermag. Es iſt bezeichnend, daß ſich ein Hauptintereſſe des naiven Beſchauers bei ſolchen Panoramen ſtets der Frage zuzuwenden pflegt, inwieweit dem Künſtler die optiſche Täuſchung: die Aufgabe, den Übergang aus der Plaſtik in die Malerei in möglichſt unauffälliger Weiſe zu vollziehen, geglückt iſt. Daß die Spielerei dieſer mehr oder minder geglückten Täuſchung mit einem künſtleriſchen Genießen nichts gemein hat, braucht kaum geſagt zu werden.

Den Einwänden, die der Übertragung des Panoramenprinzips auf die Schaubühne naturgemäß entgegenſtehen, pflegt man damit zu begegnen: daß die moderne Illuſionsbühne, wie ſie ſich aus dem

Digitized by Google

italieniſchen Opernhaus hiſtoriſch entwickelt hat, ihrem ganzen Weſen nach auf einer Verbindung von Malerei und Plaſtik beruht und dieſe Verbindung ſelbſt bei der größten Einfachheit der dekorativen Anordnung nicht entbehren kann. Sobald vor einem einfachen Gartenproſpekt eine praktikable Gartenbank verwendet wird, iſt die Verbindung von Malerei und Plaſtik bereits geſchaffen. Es bedarf nicht einmal der Gartenbank: die Perſon des Schauſpielers allein, die ſich vor der gemalten Leinwand bewegt, genügt, jene unorganiſche Verbindung zwiſchen der körperlichen Plaſtik und der Flächenwirkung der Malerei herbeizuführen.

In dem Unkünſtleriſchen dieſer Verbindung liegt der Urgrund des äſthetiſchen Mißbehagens, das einen großen Teil unſerer geiſtigen und künſtleriſchen Elite der ganzen modernen Theaterkunſt entfremdet hat. Die auf der Flächenwirkung beruhende Malerei kann mit der plaſtiſchen Wirklichkeit der dramatiſchen Darſtellung niemals zu einem — im ſtrengſten Sinne — harmoniſchen künſtleriſchen Ganzen verſchmolzen werden.

Die Sehnſucht Richard Wagners, in dem von ihm erträumten Kunſtwerk der Zukunft eine Vereinigung ſämtlicher Künſte anzubahnen, war, inſofern ſie das Verhältnis der dramatiſchen Kunſt zu den bildenden Künſten betraf, ein großer Irrtum des Meiſters. Das unglückſelige Wort von dem Geſamtkunſtwerk hat viel zur Verwirrung der Begriffe beigetragen. Nicht in der Verbindung, ſondern in der ſcharfen Trennung von Künſten, die ſich ihrem innerſten Weſen nach durchaus fremd ſind, iſt das Heil einer ſegensreichen künſtleriſchen Entwicklung zu ſuchen.

Eine wirklich ſtilvolle dramatiſche Kunſt im höchſten Sinne des Wortes wäre nur unter völliger Verbannung der Malerei aus dem Theater zu denken, auf einer Bühne etwa, die ausſchließlich durch künſtleriſch geordnete Vorhänge ihren Abſchluß fände. Aber eine Verwirklichung derartiger tiefgreifender ſzeniſcher Reformen für das heutige Theater wäre ſehr ſchwer. Die moderne Illuſionsbühne hat ſich hiſtoriſch ſeit Jahrhunderten entwickelt; die Gewöhnung an die Dekorationsmalerei als einen unentbehrlichen Beſtandteil des heutigen ſzeniſchen Theaters, die Gewöhnung daran, daß der jeweilige Schauplatz der Handlung durch die Malerei wenigſtens

Digitized by Google

andeutungsweiſe dem Zuſchauer verſinnlicht wird, iſt ſo alt und eingewurzelt, daß es ſehr bedenklich wäre, mit der ganzen hiſtoriſchen Entwicklung der modernen Bühne auf einen Schlag zu brechen. Die geſamte Kunſt des Theaters beruht auf einem ſtillſchweigenden Kompromiß zwiſchen Bühne und Publikum — auch die Kunſt der ſzeniſchen Ausſtattung muß leider mit Kompromiſſen arbeiten. Verkehrt aber wäre es, die Löſung des ſzeniſchen Problems darin zu ſuchen, daß man die Verbindung von Malerei mit Plaſtik auf die äußerſte Spitze treibt, daß man das Panoramenprinzip geradezu auf die Bühne überträgt. Die ſzeniſche Kunſt ſollte ſich vielmehr daran erinnern, daß ſie ſich bei der Verſinnlichung des Schauplatzes mit einer andeutenden Rolle zu begnügen hat, daß ſich eine naturaliſtiſche, plaſtiſche Nachahmung der Natur in unlösbare Widerſprüche mit den Geſetzen und Bedingungen des Theaters verwickeln muß. Denn das Theater hat mit der künſtlichen und kindlichen Schauſtellung des Panoramas nichts gemein.

Dieſe Widerſprüche treten am wenigſten hervor oder verſchwinden unter Umſtänden völlig bei allen Dekorationen, die Innenräume darſtellen. Das geſchloſſene Zimmer, das auf der modernen Bühne längſt zur unbedingten Herrſchaft gelangt iſt, kommt der plaſtiſchen Ausgeſtaltung der Bühne von ſelbſt entgegen. Der Naturalismus, den die geſchloſſenen Wände gegenüber dem Kuliſſen- und Bogenſyſtem darſtellen, geht nur konſequent auf dem eingeſchlagenen Wege weiter, wenn er an Stelle der früher üblichen Zimmerſoffitten als oberen Abſchluß eine wirkliche Zimmerdecke ſetzt, wenn er die Dielen des Bühnenbodens durch einen entſprechenden Bodenteppich verdeckt, wenn er Türen, Fenſter, Niſchen in naturgetreuer Plaſtik zu bilden ſucht, wenn er ſämtliche Möbel und ſonſtige in dem Raume befindlichen Gegenſtände in voller Wirklichkeit auf die Bühne ſtellt. So iſt es dank der heutigen Technik der modernen Bühne mit Leichtigkeit möglich, bei Innenräumen Dekorationen zu ſchaffen, die ein völlig treues Bild der Wirklichkeit geben und nur noch in Einzelheiten, ſo da und dort durch die Anordnung der Möbel und durch die Eigenheiten der Bühnenbeleuchtung, an den Kompromiß erinnern, den das Theater unvermeidlicherweiſe einmal ſchließen muß. Es iſt kein Zufall, daß die naturaliſtiſche Dichtung, ſofern ſie mit

Digitized by Google

den Bedingungen der realen Bühne vertraut war, als Schauplatz der Handlung mit Vorliebe Innenräume verwandte; denn nur da hatte ſie die Sicherheit, daß der Stil des Bühnenbildes mit dem Stil der Dichtung im Einklang ſtand.

Die plaſtiſch-naturaliſtiſche Ausgeſtaltung des Innenraumes wurde von der modernen Regie auch auf die Ausſtattung des klaſſiſchen Dramas übertragen. So hat Reinhardts Theater beiſpielsweiſe für „Minna von Barnhelm“ und „Kabale und Liebe“ Interieurs geſchaffen, die in ihrer kulturhiſtoriſchen Echtheit und dem Reiz ihrer Intimität zum Teil als Kabinettſtücke gelten können. Sie ſind in hohem Grade dankenswert, ſolange der umſtändliche ſzeniſche Aufbau keine ungebührlich langen Verwandlungspauſen notwendig macht.

Dies iſt ausgeſchloſſen, wo für ſolche Stücke eine modern eingerichtete Drehbühne zur Verfügung ſteht. Gerade für Stücke wie „Kabale und Liebe“, „Minna von Barnhelm“, „Emilia Galotti“ u. a. kann die Drehbühne ganz hervorragendes leiſten. Die Zimmer, die für dieſe Stücke ausſchließlich notwendig ſind, können mit Leichtigkeit für die Drehbühne eingerichtet und gleichzeitig auf dieſer geſtellt werden, ſo daß die jeweilige Verwandlung des Schauplatzes nur einer Drehung der Bühne bedarf. Der Vorteil iſt zweifach: zum erſten werden alle ſtörenden Pauſen vermieden; zum zweiten erhalten die Innenräume durch die beſondere Technik der Drehbühne, die anſtelle der traditionellen viereckigen Bühnengeſtalt enge, kleine, winklige und unregelmäßig eingebaute Räume bevorzugt, einen ganz außerordentlichen architektoniſchen und bildhaften maleriſchen Reiz. Für eine geſchmackvolle naturaliſtiſche Ausgeſtaltung der Innenräume bietet die Drehbühne die denkbar beſten künſtleriſchen Möglichkeiten.

Schwerer als bei Innenräumen, aber immerhin noch möglich und Erfolg verſprechend iſt die Durchführung plaſtiſcher Dekorationen bei Architekturbildern, bei geſchloſſenen Höfen, Straßen uſw., bei allen Schauplätzen, wo die Vegetation ausgeſchloſſen iſt. Für den Vorplatz des Palaſtes in „Salome“, für den Burghof in Hofmannsthals „Elektra“ wurden mittels plaſtiſcher Ausgeſtaltung der Mauern, Fenſter, Tore, Brunnen uſw. dekorative Bilder ge-

Digitized by Google

ſchaffen, denen zweifellos eine ungewöhnliche ſuggeſtive Stimmungskraft innewohnt. Freilich geriet der Naturalismus der Dekoration ſchon hier in bedenkliche Widerſprüche mit der Beleuchtung, die den natürlichen Forderungen des ſzeniſchen Bildes nicht in allen Teilen zu genügen vermochte. So fällt beiſpielsweiſe in der Aufführung der „Elektra“ am Deutſchen Theater während des größten Teiles des Stückes durch das ſeitliche Eingangstor des Hofes ein Streif jenes ſtarken rötlichen Lichtes auf die Bühne, womit man die Abendbeleuchtung auf dem Theater vielfach darzuſtellen ſucht. Der Zuſchauer aber iſt erſtaunt darüber, daß dieſes rötliche Abendlicht ſeine Wirkung nur *unten* in der Höhe des Eingangstores ausübt, während der ganze *obere* Teil der Bühne, wo doch natürlicherweiſe dasſelbe Licht über die niederen Mauern in den freiliegenden Hof hereinſtrömen müßte, in vollkommenem Dunkel liegt. Die Technik der Beleuchtung vermag hier der Technik der naturaliſtiſchen Dekoration nicht zu folgen.

Außerordentlich ſchön und ſtimmungsvoll ſind zum größten Teil die engen, winkligen, mit Kanalbauten und Brücken durchquerten Straßenbilder, die für die Berliner Inſzenierung des „Kaufmanns von Venedig“ an Reinhardts Theater geſchaffen wurden. Die Plaſtik wirkt hier faſt durchweg ſchön und künſtleriſch. Die entſetzlichen Luftſoffiten, die in der üblichen Bühneneinrichtung bei Straßenbildern als obere Abdeckung verwendet werden mußten, ſind vollſtändig vermieden. Eine Verengung des Bühnenausſchnittes von oben, der das ganze Bild mit einem ziemlich niederen architektoniſchen Rahmen umſchließt, macht eine beſondere Abdeckung des Bildes nach oben durch gemalte Luft uſw. entbehrlich.

Weſentlich ſchwerer geſtaltet ſich das Problem der plaſtiſchen Dekoration, ſobald an die Stelle des Innenraumes oder des Architekturbildes die Landſchaft tritt, die lebendige Vegetation, Baum und Blume, Wald und Wieſe notwendig macht. Hier mußte mit dem Syſtem der bisherigen Bühneneinrichtung, das landſchaftliche Bilder durch gemalte Proſpekte, gemalte Waldbogen, gemalte Buſch- und Felſenverſatzſtücke mehr andeutend als verwirklichend zu verſinnlichen ſuchte, ganz und gar gebrochen werden; von dem, was in das Gebiet der Flächenmalerei gehört, blieb höchſtens der

Digitized by Google

Proſpekt, der das Bühnenbild im äußerſten Hintergrund abgrenzt; in den meiſten Fällen aber wurde auch auf dieſen verzichtet und die Bühne ſtatt deſſen nach hinten und den beiden Seiten durch den Lufthorizont abgegrenzt. In dieſen halbkreisförmigen Bühnenraum iſt alles, was die einzelnen Beſtandteile der Landſchaft bildet: Bäume, Strauchwerk, Felſen, Hügel, Hütten und Berge, in naturgetreuer Plaſtik, mit praktikabeln Stämmen und praktikabelm Laubwerk, hineingebaut. Den Bühnenboden bedeckt wirkliches Gras, das in unebenen Linien, in Hügeln und Senkungen, ein Bild des natürlichen Waldbodens zu geben ſucht und die dröhnenden Dielen des Theaterpodiums den Augen und Ohren der Zuſchauer verbirgt.

Es iſt nicht zu leugnen, daß durch dieſe Art der Dekorationskunſt oft überraſchende Bilder von eigenartigem Reiz und äußerſt günſtige Vorbedingungen für die Kunſt des Schauſpielers geſchaffen werden. Wenn der Graf vom Strahl in Reinhardts Inſzenierung des „Käthchen von Heilbronn“ zu Beginn des zweiten Aktes auf dem ſanft anſteigenden Raſen eines lieblichen, von einer traulichen Hütte und dunklen Tannen umſtandenen Hügellandes, das nach hinten den Ausblick in lachende Gauen gewährt, von grünen Halmen umgaukelt, im Graſe liegt, ſo erhalten die Sehnſuchsrufe des Ritters nach der von wollüſtiger Schönheit triefenden Seele ſeines Käthchen auf dem Hintergrunde dieſes echt deutſchen Landſchaftsbildes einen Stimmungsreiz von außerordentlicher Kraft. Auch die nächtlichen Szenen vor der Köhlerhütte werden durch die Vorteile, die der hügelige, nach hinten aufſteigende Bühnenboden für die Gruppierungen und Kämpfe der Reiſigen gewährt, nach der maleriſchen Seite entſchieden gefördert. In gleichem Maße erweiſt ſich der praktikable Wald des „Sommernachtstraums“, der ſeit Reinhardts Vorgang auf vielen Bühnen zur Mode geworden iſt, mit ſeinen Stämmen, Wurzeln, natürlichen Baumſchaukeln und dem hügeligen, mooſigen Waldboden als außerordentlich vorteilhaft für das Herumhuſchen und Herumtollen der Elfenwelt. Das Ohr des Hörers wird durch das Dröhnen der Bühnendielen nicht aus der zauberhaften Nachtſtimmung herausgeſchreckt.

Aber die Vorteile der neuen dekorativen Einrichtung werden

Digitized by Google

teuer erkauft durch ihre Nachteile und die Geſchmackloſigkeiten, die ſie im Gefolge hat. Der Naturalismus dieſer plaſtiſchen Wälder und plaſtiſchen Wieſenbilder verwickelt ſich durch die Begrenzung deſſen, was auf der Bühne möglich und erreichbar iſt, in fortwährende Widerſprüche mit ſich ſelbſt. Die Waldſoffitten der hergebrachten Bühne ſind in dem plaſtiſchen Walde ſelbſtverſtändlich unmöglich. Sie werden durch praktikables Laub erſetzt, das aber nicht etwa, dem oberen Gezweige der Bäume in der Natur entſprechend, in ungleichmäßigen Windungen, in unregelmäßigem, hier höher, dort tiefer ſich verbreitendem Geäſt von oben die Bühne begrenzt, ſondern, genau den Soffitten entſprechend, in regelmäßigen geraden Linien, in gleichen Entfernungen und nach unten wie mit der Schere abgeſchnitten aus den Soffittenzügen in das Bühnenbild hereinhängt — eine Einrichtung, die in ihrer Unſchönheit und theatraliſchen Unnatur gegen den Naturalismus des übrigen Bildes auf das grellſte abſticht und ſo weit ſtörender wirkt, als die gemalten Waldſoffiten in einem gut komponierten Waldbilde der überlieferten Bühne.

Beſonders ſtörend ſind die Widerſprüche, die ſich aus den Eigentümlichkeiten der traditionellen Bühnenbeleuchtung gegenüber dem Naturalismus der Dekoration ergeben. Das Bild des nächtlichen Waldes im „Sommernachtstraum“ wirkt nur dann einigermaßen wahr und zugleich ſchön, wenn ſich die Beleuchtung unter Ausſchaltung des üblichen Rampen- und Soffittenlichtes auf ein mattes weißes Effektlicht beſchränkt, das dem Scheine des Mondes entſprechend von der einen Seite in das Dunkel des Waldes hineinfällt. Durch die Schattenwirkungen der Bäume wird hier ein ſehr ſtimmungsvolles und anmutendes Waldbild erzeugt. Da dieſes Bild indeſſen, vorzüglich geeignet für den Reigen dahinhuſchender Waldnymphen, für die langen Dialogſzenen der mittleren drei Akte zu dunkel iſt, ſieht ſich die Regie veranlaßt, für den größten Teil der betreffenden Szenen eine hellere Beleuchtung zu wählen, und zwar unter Zuhilfenahme des üblichen Rampen- und Soffittenlichtes. In dieſem Falle iſt der Eindruck des ganzen Bildes, abgeſehen davon, daß die Nachtſtimmung verloren geht, durchaus unwahr. Namentlich das Soffittenlicht, das aus den dunklen Wald-

Digitized by Google

kronen der Bäume — in ganz unmöglicher Weiſe — herniederdringt, widerſtreitet auf das grellſte dem ſonſtigen Naturalismus des Bildes.

Das eben iſt der Fluch des Naturalismus auf der Bühne, daß er die Anſprüche des Zuſchauers an die naturgetreue Wahrheit der Dinge immerwährend ſteigert. Je mehr ſich das Bühnenbild der wirklichen Natur zu nähern ſucht, deſto kritiſcher wird der Zuſchauer, deſto ſchärfer empfindet ſein Auge die zahlreichen kleinen und ewig unausrottbaren Widerſprüche, die der Vergleich dieſer gekünſtelten Nachahmung der Natur mit der Wirklichkeit ergibt. In einem ſtiliſierten Bühnenbilde wird auch die ſtiliſierte künſtliche Bühnenbeleuchtung nicht als eine ſtörende Inkongruenz empfunden. In Verbindung mit dem Naturalismus der plaſtiſchen Landſchaftsbilder wirkt die Bühnenbeleuchtung wie unnatürliche, hohle Theatermache; aber ſelbſt bei den bedeutendſten Fortſchritten der Technik wird es niemals möglich werden, in der Theaterbeleuchtung, die immer und ewig auf Kompromiſſe angewieſen ſein wird, eine photographiſch getreue Nachahmung der Wirklichkeit zu erzielen. Die Theaterbeleuchtung ſollte alſo auf jeden Wettkampf mit der Wirklichkeit verzichten und ſtatt deſſen danach trachten, durchweg ſtiliſierend und ſymboliſierend zu wirken.

Zu den zahlreichen Widerſprüchen, die die Anwendung plaſtiſcher Dekorationen für landſchaftliche Bilder mit ſich bringt, kommt — noch in höherem Maße belaſtend — der Mangel an Stimmung, der dieſen naturaliſtiſchen Bildern der Natur zum großen Teile eigen iſt. Es fehlen in dieſer nüchternen, künſtlich zuſammengeleimten Natur mit ihren kleinen Bäumchen und pappenen Felſen alle zarten und duftigen Farbentöne. Dieſen plaſtiſchen Landſchaftsbildern mit ihrer kleinlichen Naturnachahmung haftet etwas Kindliches an; ſie machen den Eindruck der Spielerei, aber nicht den eines Kunſtwerkes. Man kann ſich, wie ein Kritiker in einem treffenden Vergleich hervorgehoben hat, bei den zierlichen kleinen Bäumchen, die in den künſtlichen Raſenboden und auf die kaſchierten Pappfelſen aufgeſetzt ſind, der Erinnerung an die Krippengärtchen nicht erwehren, wie ſie unter dem Weihnachtsbaum der Kinder zu ſehen ſind. Es iſt nicht gut, wenn man bei einem Kunſtwerk an das Spielzeug der Kinder erinnert wird.

Digitized by Google

Die Anwendung plaſtiſcher Dekorationen für das klaſſiſche Drama, das einen häufigen Wechſel des Schauplatzes verlangt, liegt nur da im Bereiche der Möglichkeit, wo die Einrichtung der Drehbühne zur Verfügung ſteht. Auf der gewöhnlichen Bühne würden die Pauſen, die der häufige Umbau der umſtändlichen plaſtiſchen Dekorationen mit ihren zahlreichen Praktikabels beanſprucht, eine ſolche Ausdehnung annehmen, daß die Geſamtzeit der Pauſen der Zeit, innerhalb deren geſpielt wird, zum mindeſten gleichkäme, wahrſcheinlich aber ſie bedeutend überträfe. Die Verwendung naturaliſtiſcher Dekorationen in einem klaſſiſchen Drama, das vieler Verwandlungen bedarf, iſt demgemäß, wenn das künſtleriſche Genießen nicht völlig zerſtört werden ſoll, durch die Benutzung der Drehbühne bedingt.

Was durch die Drehbühne auf dieſem Gebiete geleiſtet werden kann und vielfach ſchon geleiſtet worden iſt, verdient die höchſte Bewunderung. Namentlich die geradezu geniale Erfindungskraft und das außergewöhnliche künſtleriſche Können von Ernſt Stern in Berlin hat für Reinhardts Deutſches Theater ganz Hervorragendes nach dieſer Seite geſchaffen. Es iſt wahrhaft erſtaunlich, wie es dem kühnen Kompoſitionstalent dieſes Künſtlers gelungen iſt, in vielen Fällen vier bis fünf verſchiedene und durchweg reizvolle Dekorationen in äußerſt glücklicher Kombination in die Drehbühne einzubauen. Freilich ſtehen dabei die landſchaftlichen Bilder durch die unvermeidlichen Widerſprüche der naturaliſtiſchen Behandlung mit den Geſetzen der Beleuchtung in ihrer künſtleriſchen Geſamtwirkung meiſt erheblich zurück gegen die Innenräume und die architektoniſchen Bilder.

Aber auch bei relativ günſtigen Vorbedingungen, alſo bei Stücken, die nur wenige oder gar keine landſchaftlichen Dekorationen verlangen, birgt die Drehbühne für das klaſſiſche Drama mancherlei Gefahren in ſich. Da die meiſten klaſſiſchen Stücke, insbeſondere die Dramen Shakeſpeares, im ganzen weit mehr als vier bis fünf verſchiedene Dekorationen erheiſchen, muß die Drehbühne auch während der Vorſtellung noch zu wiederholten Malen umgebaut werden. Dies nimmt zum Teil, namentlich da, wo ein tiefes, umſtändlich aufgebautes Bühnenbild für das Folgende notwendig iſt,

Digitized by Google

eine beträchtliche Zeit in Anſpruch. So iſt beiſpielsweiſe in Reinhardts Inſzenierung des „Käthchen von Heilbronn“ nach der Szene am Hollunderbuſch eine Pauſe von einer halben Stunde erforderlich zum Umbau dieſes umſtändlichen plaſtiſchen Landſchaftsbildes in den freien Platz zu Worms, der ebenfalls eine ſehr tiefe Bühne notwendig macht. Da die Szenen des letzten Aktes in der umbarmherzigen Kürzung Reinhardts zuſammen kaum länger als eine halbe Stunde ſpielen, ſo wird das Stück durch die vorangehende Pauſe, die ſo lang iſt wie der ganze darauf folgende Schlußteil des Gedichtes, unorganiſch in zwei klaffende Hälften auseinandergeriſſen, die in ihrem gegenſeitigen Größenverhältnis in einem ſchreienden Kontraſte ſtehen. In ähnlicher Weiſe erfordert der Umbau, der im „Kaufmann von Venedig“ die Straßenbilder der erſten Akte in den Gerichtsſaal für den vierten Akt verwandeln muß, inmitten des dritten Aktes des Originals (nach III, 1) eine unverhältnismäßig lange Pauſe, die das Stück hier ſehr willkürlich an ungeeigneter Stelle in zwei Hälften auseinanderreißt.

Der relativ raſche Wechſel, der zwiſchen den auf der Drehbühne gleichzeitig ſtehenden Dekorationen vollzogen werden kann, ſchafft dem Regiſſeur andrerſeits manche Vorteile, die nicht von der Hand zu weiſen ſind. Die raſche Art, wie das Zimmer zu Belmont bei Reinhardts Berliner Inſzenierung des Luſtſpiels in die nebendran gebaute enge venezianiſche Straße vor Shylocks Haus oder in eine andere Straße verwandelt werden kann, ermöglicht es dem Regiſſeur, die Szenenfolge des Originals mit ihrem häufigen Wechſel zwiſchen den zu Belmont und den zu Venedig ſpielenden Szenen beinahe unverändert beizubehalten, ohne die in den ſonſtigen Aufführungen des Stückes üblichen Zuſammenlegungen auseinanderliegender Szenen zu größeren Szenengruppen. Das bietet viele Vorteile für die Wiedergabe des Gedichtes und bringt den Reiz, der in der Kontraſtwirkung der Szenen liegt, teilweiſe ſehr wirkungsvoll zur Geltung. Reinhardt geht hier in der Scheidung der einzelnen Szenen ſo weit, daß er ſogar für den kleinen, etwa zwanzig Zeilen umfaſſenden Auftritt, wo Lancelot ſich von Jeſſica verabſchiedet (II, 3) — eine Szene, die ſonſt überall in Verbindung mit der umgebenden Szenenreihe auf der Straße vor Shylocks

Digitized by Google

Hause gespielt wird — eine eigene Dekoration verwendet, und zwar entsprechend den Bühnenanweisungen unserer Ausgaben: ein Zimmer in Shylocks Hause. Eine Verwandlung für diese rasch vorüberhuschende kleine Szene ist an sich gewiß überflüssig und, falls sie vorher und nachher längere Pausen oder gar den Zwischenvorhang notwendig macht, eher störend als fördernd. Auf der anderen Seite ist nicht zu leugnen, daß durch das Milieu des Judenhauses, das hier an einer einzigen Stelle des Stückes dem Zuschauer gezeigt wird: durch das enge, finstere und schmutzige Zimmer, mit seinen hohen, von Jessica nur durch Erklettern der davorstehenden Kisten erreichbaren Fenstern, der Entschluß des Judenmädchens zur Flucht und dessen Berechtigung dem Hörer in einer beinahe suggestiven Weise verständlich gemacht wird. Er fühlt den Druck, den das kahle und finstere Judenheim auf Jessicas lebenslustiges und sinnenfrohes junges Gemüt ausüben muß, und wird über einen immerhin heiklen Punkt des Stückes mit großem Geschick von der Regie hinweggeführt. Der hier erzielte Eindruck wird verstärkt durch Reinhardts Inszenierung der Szene, wo Shylock am Abend sein Haus verläßt und von der Tochter Abschied nimmt, und der darauf folgenden Entführung Jessicas durch Lorenzo und seine Freunde (II, 5 und 6). Auch für diese Auftritte wählte Reinhardt in seiner Berliner Inszenierung des Stückes, die seiner späteren am Münchener Künstlertheater weit überlegen war, eine besondere, in den vorangehenden Szenen nicht verwendete Dekoration: eine enge, winklige, mit Brücken und Stiegen verbaute Gasse hinter dem Judenhaus, in die kaum ein Strahl des Tageslichtes zu dringen vermag; ein charakteristisches Bild des Ghettos, das Jessicas Drang nach Freiheit und schönen Christenknaben doppelt begreiflich macht. Es ist ein sehr glücklicher Zug der Regie, daß die ganze Szene zwischen dem unheilahnenden Shylock und seiner Tochter von den aus der weitesten Ferne herklingenden lustigen Weisen des Maskentreibens begleitet wird. In feiner und wirkungsvoller Symbolik werden dadurch die beiden Welten zum Ausdruck gebracht, die sich bekämpfend an Jessicas Seele zerren. Auch die Entführung Jessicas wird abweichend von der Schablone, die durch aufdringliches Maskengetriebe auf der Bühne die Aufmerksamkeit von dem Dialoge

Digitized by Google

auf ſtörende Äußerlichkeiten abzulenken pflegt, in durchaus eigenartiger Weiſe von Reinhardt inſzeniert. Das Maskengewühl ſelbſt wird nur an einer Stelle, wo keine Störung des Dialogs möglich iſt, im raſchen Vorüberhuſchen auf dem hinterſten Teil der Gaſſe ſichtbar. Im übrigen wird die Nähe der Masken nur durch die diskret aus der Ferne vernehmbare Muſik dem Hörer ſuggeriert. Die Poeſie des Wortes, die ſonſt meiſtens in der aufdringlichen Meiningerei des Maskentreibens untergeht, kommt hier zu ihrem vollen Recht. In der feinen, ungemein charakteriſtiſchen und ſtimmungsvollen Ausarbeitung dieſer Szenen, wie überhaupt in der ganzen ſzeniſchen Einrichtung und Anordnung des zweiten Aktes, liegt der hervorragendſte individuelle Reiz dieſer Inſzenierung des „Kaufmanns von Venedig“.

Auch die Belmontſzenen ſind — wenn man von der verkehrten Auffaſſung Maroccos und Arragons abſehen will — vortrefflich inſzeniert und bieten mit ihrer glücklichen Anordnung der Käſtchenwahl, mit der maleriſchen Ausnutzung der das Zimmer umrahmenden Emporgalerie und der prächtigen Belebung der geſamten Komparſerie Bilder von außerordentlichem künſtleriſchem Reiz. Ein vortrefflicher Gedanke von Reinhardt iſt es, in der großen Szene von Baſſanios Käſtchenwahl Porzia und Baſſanio bei dem einleitenden Geſpräche — entgegen den Bühnenanweiſungen und entgegen der Tradition — zuerſt allein auf die Bühne zu bringen und alle übrigen Perſonen erſt unmittelbar vor Beginn der Wahl erſcheinen zu laſſen. Dieſes Geſpräch, das, ſonſt in Gegenwart des ganzen Gefolges geſprochen, immer kalt wirkt und mehr oder minder verloren geht, gewinnt durch dieſe Anordnung einen eigenartigen, intimen Reiz, der ihm ſonſt auf der Bühne meiſtens fehlt. Ein Meiſterſtück der Inſzenierung iſt endlich die große Gerichtsſzene des vierten Aktes, die in ihrer ganzen Anordnung, in der Ausarbeitung des Zuſammenſpiels, in der lebensvollen Durcharbeitung der Geſtalt des Dogen, der, ſonſt wie eine Pagode auf ſeinem Stuhle feſtgenagelt, einen wahren Dunſt von Langeweile auszuſtrömen pflegt, in der ſorgfältigen Individualiſierung und Belebung der ſtummen Senatoren des uneingeſchränkten Lobes würdig iſt.

Daß der „Kaufmann von Venedig“ unter den Klaſſikerauf-

Digitized by Google

führungen der Reinhardtschen Bühnen in erster Linie steht und namentlich die vielgepriesene Vorstellung des „Sommernachtstraums“ und manche andere an Wert bedeutend übertrifft, ist, abgesehen von den inneren künstlerischen Qualitäten der Vorstellung, auch dem Umstande zuzuschreiben, daß dieses Stück durch seinen besonderen Charakter der Verwendung plastischer Dekorationen in besonderem Maße entgegenkommt. Der „Kaufmann von Venedig“ erfordert in dekorativer Beziehung beinahe ausschließlich Innenräume und architektonische Straßenbilder. Das landschaftliche Element dagegen, das der plastischen Wiedergabe auf das schärfste widerstrebt, beschränkt sich auf den fünften Akt, die Nachtszene im Belmontschen Garten. Diese Dekoration, die plastische Bäume und wirklichen Rasenboden mit gemalten Zypressen und dem gemalten Meeresprospekt zu einem Ganzen zu verbinden sucht, fällt denn auch gegen die vorangehenden szenischen Bilder bedeutend ab und stört einigermaßen — trotz manches feinen Reizes, den die Regie auch diesem Akt zu geben weiß — die Einheitlichkeit der Vorstellung.

Auch von einer anderen Seite betrachtet, war der „Kaufmann von Venedig“ eine sehr glückliche Wahl, um die Vorteile der Drehbühne und der plastischen Dekoration auf das schönste zur Geltung zu bringen. Die Drehbühne ist der Entfaltung großer, weiter und tiefer Bühnenbilder im ganzen wenig günstig. Das Bestreben, möglichst viele dekorative Bilder gleichzeitig auf der Drehscheibe aufzustellen, und die daraus sich ergebende Notwendigkeit einer möglichst ökonomischen Ausnutzung des Raumes macht bei Straßenbildern die Verwendung enger, winkliger, verbauter Gassen besonders wünschenswert. Dem kommt gerade dieses Stück mit den engen Straßenwinkeln des venezianischen Ghettos in bereitwilliger Weise entgegen.

So vermag Reinhardt hier die Not seiner Bühne mit großem Geschick in eine Tugend umzuwandeln. Denn gerade der malerische Reiz dieser verbauten mittelalterlichen Straßenbilder übt in seiner Inszenierung eine außerordentliche Wirkung aus. Diese Eigenheit seiner Bühne veranlaßt ihn, auch für die einleitende Szene des Stückes, anstatt des großen freien Blickes auf den belebten Markusplatz, den die Theater traditionsgemäß hier zu zeigen pflegen,

Digitized by Google

eine enge, mehr einem Durchgang gleichende, dem Hauptverkehr fern gedachte Gaſſe zu wählen. Dies bietet dem Regiſſeur den Vorteil, das Stück in einer von der hergebrachten Schablone völlig abweichenden Weiſe zu eröffnen. Anſtatt des bunten Volksgetriebes ſieht man Antonio, der träumeriſch ſinnend an einem Pfoſten lehnt, allein mit den beiden ihn begleitenden Freunden. Die ſchwermütig traurige Stimmung des königlichen Kaufmanns gibt den einleitenden Grundakkord für die Dichtung. Alle Komparſerie, das belebende Volk mit ſeinen obligaten Verkäuferinnen, Tänzerinnen, Bettlern uſw., fehlt hier und in den übrigen Straßenſzenen des Stückes völlig, ſehr zum Segen der künſtleriſchen Wirkung; die Ablenkung der Aufmerkſamkeit von der Hauptſache auf nebenſächliche Äußerlichkeiten wird in dankenswerter Weiſe vermieden. Freilich wird — bei aller Anerkennung für die Feinheit und Eigenheit, womit das Stück bei Reinhardt eröffnet wird — der Zweifel vielleicht berechtigt ſein, ob der hier gewählte einleitende Akkord der richtige iſt für die Eröffnung eines Stückes, das vom Dichter doch als ein Luſtſpiel gedacht iſt; ob es im Intereſſe des Geſamteindrucks nicht zu wünſchen wäre, daß dem Zuſchauer wenigſtens an einer Stelle ein Blick in das bunte, heitere, ſonnenbeglänzte Treiben der Lagunenſtadt und ſeiner jeunesse dorée gegeben werde.

Es liegt auf der Hand, daß der beſondere Einfluß, den die Beſchaffenheit der Drehbühne und der auf ihr verwendbaren Dekorationen auf die ſzeniſche Einrichtung und Anordnung ausübt, nicht in allen Stücken ſo günſtig und wenig nachteilig iſt wie im „Kaufmann von Venedig“. Ein bedenklicher Mißſtand liegt vor allem darin, daß die Drehbühne mit ihren kunſtvoll aufgebauten plaſtiſchen Dekorationen nicht bloß auf die Art und Anlage, ſondern auch auf die Zahl der zu verwendenden Dekorationen einen beengenden Zwang ausübt. Nicht bloß die außerordentlich hohen Koſten, die umſtändlichen praktikabeln Anlagen, auch die Schwierigkeiten des jeweiligen Umbaues und die unverhältnismäßig großen Pauſen, die dadurch notwendig werden, legen der Theaterleitung die Pflicht einer weiſen Beſchränkung auf das Notwendigſte nahe. Aus dieſer Rückſicht auf Beſchränkung erklären ſich Verkehrtheiten wie die, daß im „Käthchen von Heilbronn“ für die beiden Wald-

Digitized by Google

ſzenen des zweiten Aktes, die vor der Höhle des Fehmgerichts und die nächtliche Gewitterſzene vor der Köhlerhütte — zwei Szenen, die eine völlig verſchiedene dichteriſche Stimmung verlangen — gänzlich unpaſſenderweiſe dieſelbe Dekoration verwendet wird. Noch ſchlimmer iſt es, daß die Höhle des Fehmgerichts, mit dem das Stück eröffnet wird, im fünften Akt — ein völliger Widerſinn! — als die in der Nähe der Strahlburg gelegene Höhle wiederkehrt, in der Gottſchalk das arme Käthchen vor den Anſchlägen ihrer Feindin geborgen hat. In gleicher Weiſe wird der freie Platz zu Worms, der Schauplatz des Gottesgerichts, da die umſtändliche Anlage dieſer tiefen Dekoration einen abermaligen Umbau in eine andere tiefe Dekoration unmittelbar vor dem Schluß nicht geſtattet, auch für die Schlußſzene des Stückes, die im Schloßhof der Strahlburg ſpielen ſollte, verwendet, und ſo ſieht ſich der Graf vom Strahl ſeltſamerweiſe genötigt, ſein Hochzeitsfeſt, ſtatt in den Hallen der väterlichen Stammburg, auf dem Marktplatze der freien Reichsſtadt zu feiern, und Kunigunde muß als gerechte Strafe für ihre Freveltaten neben der ihr zuteil werdenden Enttäuſchung auch noch die Unkoſten einer nutzloſen Reiſe nach Worms beſtreiten. Man ſieht, welche Ungereimtheiten die durch die Drehbühne und den Ausſtattungsnaturalismus bedingte Beſchränkung der Dekorationen im Gefolge hat. Auch daß der für den Zuſammenhang unentbehrliche Monolog des Kaiſers, der, wie Reinhardt im Gegenſatz zu den Meiningern richtig erkannte, nicht auf den freien Platz des Gottesgerichts verlegt werden kann, ſondern unbedingt eine eigene geſchloſſene Dekoration verlangt, desgleichen das nachfolgende Geſpräch zwiſchen Flammberg und Freiburg, das das Geheimnis von Kunigundens moſaikartiger Zuſammenſetzung enthüllt, ferner die Szene in Kunigundens Toilettenzimmer: daß alle dieſe Szenen bei Reinhardt geſtrichen werden müſſen, hat ſeinen letzten Grund in dem Zwang der dekorativen Einrichtung, die bei dem umſtändlichen Aufbau des Wormſer Platzes die Verwendung weiterer neuer Dekorationen verbietet. So wurden dem Zwang der ſzeniſchen Ausſtattung wichtige Beſtandteile der Dichtung geopfert, deren Fehlen das Verſtändnis des Stückes dem uneingeweihten Hörer teilweiſe völlig unmöglich macht. Die Dichtung wird zur Sklavin eines

Digitized by Google

äußeren ſzeniſchen Zwanges, zur Sklavin der dekorativen Ausſtattung, anſtatt daß umgekehrt die Dichtung ſich die Bühne und die Szene ſchafft, wie ſie ihren Zwecken dienlich iſt.

Eine unentbehrliche Vorbedingung für die Verwendung naturaliſtiſcher Dekorationen im klaſſiſchen Drama bleibt unter allen Umſtänden die techniſche Einrichtung der Drehbühne oder der Schiebebühne, d. h. eine Bühneneinrichtung, die es ermöglicht, die Verwandlungen ohne jede ſtörende Pauſe und, wenn irgend möglich, ohne Anwendung des Zwiſchenvorhangs zu vollziehen. Selbſt die Drehbühne hat bei vielen Vorſtellungen an Reinhardts Deutſchem Theater den Zwiſchenvorhang nicht entbehrlich gemacht; muß dieſer fallen und nimmt die Verwandlung, wie es häufig geſchieht, mehrere Minuten in Anſpruch, ſo werden die Vorteile der Drehbühne mehr oder minder illuſoriſch.

Ein verwandlungsreiches Stück wird dann unter unabläſſigen Pauſen und ſtörenden Unterbrechungen durch das Fallen des Vorhangs in zahlreiche einzelne Bilder zerhackt; die Akteinteilung und damit die natürliche organiſche Gliederung des Kunſtwerks geht für den Zuſchauer verloren. Das Drama löſt ſich in eine Reihe von Bildern auf, die durch mehr oder minder lange Pauſen voneinander getrennt ſind, und wird gewöhnlich an der Stelle, wo ein vollſtändiger oder beſonders ſchwerer Umbau der Drehbühne notwendig iſt, durch eine längere, oft halbſtündige Pauſe in zwei Hälften zerteilt. Dieſe Teilung iſt, da ſie durch eine Äußerlichkeit, die dekorativen Bedürfniſſe, beſtimmt wird, in den meiſten Fällen willkürlich. In dieſem Falle wird zum Dramaturgen des Theaters — die Drehbühne! Welcher Schaden aber dem Kunſtwerk aus der unabläſſigen Unterbrechung des Zuſammenhanges durch Vorhang und Pauſen und aus der völligen Aufhebung der vom Dichter gewünſchten Gliederung, der Akteinteilung, erwächſt, das iſt ſelbſtverſtändlich für jeden, der eine richtige Vorſtellung von dem Weſen des Dramas hat. Das unglückſelige, durch die Beſtrebungen der Meininger und die zunehmende Ausſtattungsſucht unſerer Illuſionsbühne geförderte Prinzip einer unwillkürlich ſich zuerſt an die Schauluſt wendenden Guckkaſtenkunſt, die dem Zuſchauer an Stelle des Zuſammenhangs des ununterbrochen dahinſtrömenden

Digitized by Google

dramatiſchen Geſchehniſſes eine Reihe von Guckkaſtenbildern vor Augen ſtellt, wird durch die plaſtiſchen Dekorationen und den Ausſtattungsnaturalismus in das äußerſte Extrem geführt und wird dadurch nicht weniger verhängnisvoll, daß die einzelnen Bilder oft eine hohe künſtleriſche Vollendung zeigen.

Was die Aufführung des klaſſiſchen Schauſpiels, insbeſondere des Shakeſpeareſchen Dramas, verlangt, iſt in erſter Linie eine ununterbrochene, möglichſt pauſenloſe Wiedergabe des Gedichtes. Gerade hierfür aber bietet die plaſtiſch-naturaliſtiſche Bühnenausſtattung die denkbar größten Schwierigkeiten. Da ſich die Art der Ausſtattung überdies in erſter Linie für Innenräume und architektoniſche Bilder, ſehr wenig aber für landſchaftliche Dekorationen eignet und da gerade das klaſſiſche Drama hohen Stiles eine Fülle landſchaftlicher Bilder notwendig macht, iſt für eine wirkliche Förderung des klaſſiſchen Dramas von der plaſtiſchen Bühnenausſtattung wenig Heil zu erhoffen. Das Wichtigſte aber iſt, daß das Stildrama ſelbſt, das mit naturaliſtiſcher Kunſt nicht das entfernteſte gemein hat, ſeinem ganzen Weſen nach dem naturaliſtiſchen Bühnenbilde widerſtrebt.

Das Drama hohen Stiles verlangt auch in ſeiner dekorativen Ausſtattung nach großen und einfachen Linien, es verlangt nach einer großzügigen Stiliſierung des Bühnenbildes. Das ſchien auch Reinhardt zu erkennen, als er bei ſeiner Berliner Inſzenierung des „Wintermärchens“ — wenigſtens in der erſten Hälfte des Stücks — zum erſtenmal mit ſtiliſierten Hintergründen arbeitete. Nach derſelben Richtung, nach Vereinfachung und Stiliſierung, geht das ganze Streben unſerer Zeit, das ſich, wie es in der Dichtung den Naturalismus glücklich überwunden hat, in gleicher Weiſe auch aus dem Naturalismus der Ausſtattungskunſt zu erlöſen ſucht.

Digitized by Google

Die neue Münchner Shakeſpeare-Bühne.

Den Zwiſchenvorhang hat Karl von Perfall als den indirekten Urheber der 1889 durch ſeine Initiative von Savits und Lautenſchläger geſchaffenen Münchner Shakeſpeare-Bühne bezeichnet. Der Zwiſchenvorhang, mit anderen Worten: das ſchwere Problem der ſzeniſchen Verwandlung bildete auch den Ausgangspunkt für die Beſtrebungen, die zwanzig Jahre ſpäter zur Erneuerung jener Bühneneinrichtung führten, zur Schaffung der ſogenannten „Neuen Münchner Shakeſpeare-Bühne“, die mit einer Neueinſtudierung von „Coriolan“ am 22. März 1909 zum erſtenmal ins Leben trat.

Das Problem, in verwandlungsreichen Stücken, vor allem alſo in dem Drama Shakeſpeares, den Schauplatz in raſcher und geräuſchloſer Weiſe zu verändern, iſt ein Problem, mit dem unſere Bühne unabläſſig und meiſt in erfolgloſer Weiſe zu ringen ſucht. Der Zwiſchenvorhang, der das Drama in zahlreiche kleine Teile zerſtückelt und die organiſche Gliederung des Kunſtwerks vernichtet, waltet noch immer ſeines ſtimmungsmordenden und illuſionsgefährlichen Amtes, und der Schaden, den er ausübt, wird dadurch nicht erheblich geringer, daß man die Verwandlungspauſe dank den Fortſchritten der Technik da und dort wohl zu verkürzen vermag. Die offene Verwandlung bei verdunkelter Bühne, durch die man auch neuerdings den Zwiſchenvorhang wieder zu verdrängen ſuchte, hat vielfach vortreffliche Dienſte geleiſtet und ſich bei guter Technik an mancher Stelle glänzend bewährt. Aber auch dieſe Art der Verwandlung hat, ſelbſt wenn ihr die Vorteile einer Drehbühne zur Verfügung ſtehen, ihre großen Schattenſeiten. Insbeſondere hat die offene Verwandlung in dem Münchner Hoftheater, das aus polizeilichen Gründen niemals vollkommen verdunkelt werden darf, gegen mancherlei Schwierigkeiten anzukämpfen.

Digitized by Google

Da konnte es nicht erſtaunen, daß man ſich gerade in München der beſtechenden Vorzüge ſeiner verdienten Shakeſpeare-Bühne erinnerte. Konnte doch kein Zweifel darüber herrſchen, daß die Schwierigkeiten, die der eigentümliche techniſche Bau des Shakeſpeareſchen Dramas mit ſeinen zahlreichen Veränderungen des Schauplatzes dem modernen Theater bereitet, von keiner anderen Bühneneinrichtung bis jetzt in ſo glänzender Weiſe überwunden worden waren, wie von der Münchner Shakeſpeare-Bühne.

In der Form allerdings, wie ſie unter Perfalls Leitung von Savits und Lautenſchläger ſeiner Zeit ins Leben gerufen worden war, konnte die Münchner Shakeſpeare-Bühne bei einem Verſuche ihrer Erneuerung in unſeren Tagen nicht mehr wohl übernommen werden. Denn vieles daran war veraltet und unmodern, vieles daran war inkonſequent und unvereinbar mit dem Syſtem, das dieſer Bühneneinrichtung zu Grunde lag. Durch die Konzeſſionen an die Illuſionsbühne, zu denen man ſich nach den erſten rühmlichen Verſuchen mit „König Lear“ hatte verführen laſſen, hatte man ſich dem leitenden Gedanken des neuen Bühnenſyſtems entfremdet und den Vorwurf gerechtfertigt, den man mit der Bezeichnung der Münchner Shakeſpeare-Bühne als einer „Zwitterſchöpfung“ gegen ſie erhoben hat.

Zu einer Zwitterſchöpfung war die Münchner Bühne vor allem durch die Einführung des ſyſtematiſch ebenſo verfehlten wie künſtleriſch wenig geſchmackvollen Laubrankenbogens geworden. Dieſer Laubrankenbogen, der den ſtabilen Palaſtbau der Vorderbühne in allen Fällen zu verdecken hatte, wo der Proſpekt der Hinterbühne eine freie Landſchaft vorſtellte, vernichtete den leitenden Gedanken des neuen Syſtems. Denn die neue Bühne ſollte eine ſtiliſierte Idealbühne ſein, wo an Stelle der vollkommenen realiſtiſchen Illuſion die bloße dekorative Andeutung zu treten hätte. Nur der Proſpekt der Hinterbühne ſollte dieſe Andeutung geben. Der ſtabile Palaſtbau aber mußte während des ganzen Stückes unverändert bleiben und den ſymboliſchen Charakter dieſer Bühne zum Ausdruck bringen; die Vorderbühne war ein neutraler Raum, der ſeinen Charakter jeweils nach der dekorativen Andeutung des Hintergrundes veränderte.

Digitized by Google

Dieser leitende Gedanke der Bühnenreform wurde noch mehr als durch den Laubrankenbogen durch die weitere Neuerung gefährdet, daß man vielfach auch vor dem Palastbau einen Prospekt herabließ und die eigentümliche Physiognomie der Shakespeare-Bühne damit verwischte. Dadurch, daß man die Zahl der Szenen, für die ein Prospekt vor dem Palastbau herabgelassen wurde, nach und nach sehr erweiterte, gewöhnte man sich daran, überhaupt eine jede Szene des Stückes vor einem bestimmten dekorativen Hintergrunde gespielt zu sehen; die Szenen, die einfach vor dem Palastbau mit geschlossenem Vorhang spielten, fielen beinahe völlig fort. So hatte sich die Shakespeare-Bühne, entgegen ihren ursprünglichen Intentionen, in mancherlei Inkonsequenzen und Widersprüche verwickelt.

Veraltet vom Standpunkt der heutigen Bühnentechnik sind die dekorativen Hintergründe, mit denen man die Hinterbühne damals ausstattete. Die Prospekte der alten Shakespeare-Bühne zeigten zum größten Teile die verfehlte perspektivische Malerei der früheren Schule mit den bekannten Verkleinerungen, wie sie mit der Gestalt des Schauspielers unvereinbar sind. Die Nachteile dieser Art der Malerei störten das Auge hier um so mehr, als die Bühne durchweg auf jede Tiefe verzichtete. Wollte man also die alte Shakespeare-Bühne in einer den Forderungen der Gegenwart entsprechenden Form von neuem ins Leben rufen, so handelte es sich vor allem um zweierlei: es mußten in erster Linie die Inkonsequenzen beseitigt werden, durch die man den leitenden Gedanken der ursprünglichen Shakespeare-Bühne bis zur Unkenntlichkeit entstellt hatte; die Vorderbühne mußte durchweg ihren neutral-symbolischen Charakter bewahren; die Andeutung einer dekorativen Ausstattung mußte sich auf die Hinterbühne beschränken. Zweitens mußte diese dekorative Ausstattung der Hinterbühne unter Benutzung der Erfahrungen der neuesten dekorativen Technik in einer den Ansprüchen der Gegenwart genügenden Weise weiter entwickelt werden.

Dieser Weg, die Verbindung der alten Shakespeare-Bühne mit den Errungenschaften des Münchner Künstlertheaters, war schon in einer Vorstellung von Shakespeares „Maß für Maß", die im Dezember 1908 im Münchner Residenztheater in Szene ging, beschritten worden. Mit den Vorstellungen von „Was ihr wollt"

Digitized by Google

und Kotzebues „Deutſchen Kleinſtädtern“ hatte das königliche Reſidenztheater auch die ſzeniſche Einrichtung und Ausſtattung des Münchner Künſtlertheaters in ſeine eigenen Räume herübergenommen. Für dieſelbe Bühne und nach denſelben Prinzipien wurde auch „Maß für Maß“ nach den künſtleriſchen Entwürfen von Julius Diez in München ausgeſtattet. Was dieſe Aufführung von den übrigen, die das Münchner Künſtlertheater bisher gebracht hatte, unterſchied, war die Einführung eines Zwiſchenvorhangs, der ſich hinter den beiden grauen Türmen, den ſeitlichen Flankierungen der Künſtlertheaterbühne, ſchließen und öffnen konnte. Indem ſich dieſer Vorhang ſchloß, wurde in dem Raume, den der Vorhang und die beiden Türme begrenzten, eine Art von Vorderbühne gewonnen, die — analog der Vorderbühne der Shakeſpeare-Bühne — für eine ganze Reihe kleinerer Szenen zu verwenden war. Während hier geſpielt wurde, konnte der hintere Teil der Bühne für die dekorativen Bilder hergerichtet werden. Indem das Spiel fortwährend wechſelte zwiſchen Szenen, die vor dem Vorhang, und ſolchen, die vor dem dekorativen Hintergrunde der Hinterbühne vor ſich gingen, wurde es möglich, die einzelnen Akte, wie auf der Shakeſpeare-Bühne, ohne jede Verwandlungspauſe durchzuſpielen. Der große Vorteil, den dieſe Bühneneinrichtung bot, ſchuf die Möglichkeit, das Stück beinahe ohne jede Veränderung nach dem Originale zu ſpielen. Der Umſtand, daß ein Teil des Stückes auf einer neutralen dekorationsloſen Vorderbühne, ein anderer Teil auf einem durch die Dekoration angedeuteten beſtimmten Schauplatz vor ſich ging, wurde keineswegs als ein Mangel empfunden. Im Gegenteil: der Wechſel zwiſchen beiden Arten der Szenen verlieh der Aufführung einen eigenartigen Reiz: die wichtigeren Szenen, die den eigentlichen Mittelpunkt des Stückes bilden, wurden durch ihren dekorativen Hintergrund beſonders hervorgehoben; die Szenen auf der Vorderbühne, die vor dem einfachen grau-blauen Tone des Vorhangs die geſchmackvoll gekleideten Figuren äußerſt wirkſam zur Geltung brachten, traten dagegen mehr in den Hintergrund.

Daß es gerade bei Shakeſpeare durchaus ſtatthaft und möglich iſt, eine ganze Reihe von Szenen ohne dekorative Ausſtattung vor

Digitized by Google

einem bloßen Vorhang zu spielen, steht außer Zweifel. Denn die Bühne, für die Shakespeare schrieb, entbehrte nach allem, was wir wissen, der Dekorationen, und neben Szenen, die für einen ganz bestimmten Schauplatz gedacht sind, stehen sehr viele andere, die an keine konkrete Örtlichkeit gebunden, eine rein neutrale Bühne voraussetzen. Alle Szenen dieser Art, zu denen fast durchweg die bei Shakespeare so häufigen kleinen Zwischenszenen gehören, können auch auf der heutigen Bühne ohne Schaden auf einer dekorationslosen, bloß von einem Vorhang begrenzten Bühne gespielt werden.

So konnte sich in „Maß für Maß" gleich die Eingangsszene des ersten Aktes, der Abschied des Herzogs von Angelo und Escalus, auf der kurzen Vorderbühne vor dem Vorhang abspielen. Für die folgende Straßenszene, die 1, 2 und 3 umfaßte, öffnete sich der Vorhang und zeigte in einem charakteristischen Bilde das ausgelassene Treiben von Frau Überleys Jüngern vor einer zweifelhaften Schenke der Vorstadt. Die vierte Szene des Aktes, die Unterredung des Herzogs mit Bruder Thomas, spielte wieder vor dem Vorhang, die folgende fünfte im Kreuzgang des Nonnenklosters. Die beiden Szenen dieses Aktes, die sich durch ihre dekorative Ausstattung dem Auge des Zuschauers besonders eindringlich einprägten, die Szene vor dem Bordell und die Klosterszene, brachten symbolisch das Milieu des Stückes, in seinen charakteristischen Gegensätzen, zur Anschauung.

In ähnlicher Weise ließen sich auch die übrigen Akte des Stückes ordnen.

Es zeigte sich als wünschenswert, nun auch im Hoftheater, der eigentlichen Pflegestätte des klassischen Dramas in München, eine Bühneneinrichtung ins Leben zu rufen, die der eigentümlichen Technik des Shakespeareschen Dramas gerecht wurde.

Dem Plane, zu diesem Zweck eine neue Shakespeare-Bühne ins Leben zu rufen, die geeignet wäre, die Vorteile der alten Münchner Shakespeare-Bühne mit den neuesten Errungenschaften der szenischen Technik zu vereinigen, kam in fördernder Weise das Modell einer derartigen Bühne entgegen, das Julius Viktor Klein schon vor einer Reihe von Jahren aus eigener Initiative entworfen hatte.

Digitized by Google

Gemeinſame Beratungen über dieſes Projekt, das ſich auch des fördernden Beifalls des verſtorbenen Generalintendanten Albert von Speidel erfreute, führten zu der Ausführung der neuen Shakeſpeare-Bühne, die ihm März 1909 mit der Aufführung von „Coriolan“ zum erſten Mal in die Praxis trat.

Wie bei der von Lautenſchläger und Savits geſchaffenen Reformbühne von 1889 wurde auch bei der neuen Bühne an dem leitenden Prinzipe dieſer Einrichtung, der Zweiteilung des Bühnenraumes in eine Vorder- und eine Hinterbühne, feſtgehalten. Wie dort iſt die Vorderbühne durch einen ſtabilen architektoniſchen Bau begrenzt, der eine Art von Vorhalle bildet und der, im Gegenſatze zur alten Shakeſpeare-Bühne, während der ganzen Vorſtellung unverändert bleibt. Die ſeitlichen Ausgänge dieſer Vorderbühne beſtehen aus zwei der Architektur entſprechenden hohen Torausgängen, die mit abnehmbaren Vorhängen verſehen ſind. Dieſe Vorhalle ſelbſt iſt in einfachen und möglichſt indifferenten architektoniſchen Formen gehalten, in mattem Grau, dem das Blau des Vorhangs entſpricht, der die Vorderbühne nach hinten, den mächtigen Torausſchnitt der Vorhalle deckend, abgrenzt. Nach oben iſt die Vorderbühne durch einen maſſiven Plafond überdeckt, der nach Belieben in höhere oder niedere Lage verſchoben werden kann. Den Torausſchnitt der Säulenhalle flankieren zu beiden Seiten zwei doriſche Säulen, die hinter dem Vorhang liegen — und je nach dem Charakter des Bühnenbildes — entfernt werden können.

Drei Stufen führen hinter dem Vorhang, der die Vorderbühne abſchließt, zu der erhöhten Hinterbühne, die im Gegenſatze zu der neutralen Vorderbühne mit dekorativen Hilfsmitteln arbeitet. Sie hat nur eine relativ geringe Tiefe und kann bei der Darſtellung von Innenräumen und Architekturbildern, gleich der Vorderbühne, mit einem maſſiven Plafond überdeckt werden. Wird bei geöffnetem Vorhang auf der Hinterbühne geſpielt, ſo bleibt das Spiel der Darſteller entweder auf dieſe beſchränkt — in dieſem Falle bildet die Vorhalle der Vorderbühne gewiſſermaßen nur das verengte Proſzenium der Hinterbühne — oder aber: es wird der geſamte Bühnenraum in den Kreis der Darſtellung hineingezogen — in dieſem Falle wird der neutralen Vorderbühne durch die dekorative An-

Digitized by Google

deutung der Hinterbühne ein bestimmter örtlicher Charakter aufgeprägt.

Auf das halbkreisförmig in den Zuschauerraum vorgebaute Proszenium der alten Shakespeare-Bühne wurde bei der neuen Bühneneinrichtung verzichtet. Dieses vorgebaute Proszenium, das — in entfernter Anlehnung an die altenglische Volksbühne — dem Zwecke dienen sollte, den Schauspieler dem Publikum näher zu bringen und zwischen beiden eine engere Beziehung anzubahnen, wurde mit Recht zu allen Zeiten energisch angegriffen. Es war im Grunde nur gelehrte Altertümelei, die den Schauspieler, wenn er sich überhaupt dazu bestimmen ließ, das Proszenium zu betreten, dazu verführte, direkt zum Publikum zu spielen, die damit einem der wichtigsten Grundsätze der heutigen Schauspielkunst, dem Prinzipe der Intimität, widerstrebte und die Vorstellung, die unsere heutige theatralische Kunst beherrscht, daß die Szene eine dem Zuschauer ferngerückte Welt für sich bedeutet, zerstörte.

Die neue Shakespeare-Bühne teilt den wichtigsten Vorzug der alten Lautenschlägerschen Bühne: sie schafft die Möglichkeit einer ununterbrochenen Abwicklung des dramatischen Kunstwerks, ohne jede störende Pause und ohne Anwendung eines Zwischenvorhangs. Geräuschlos öffnet und schließt sich der Vorhang, der die Vorderbühne begrenzt. Wird auf dieser gespielt, so wird während dessen die Hinterbühne für die nächste dekorative Szene umgebaut.

Für die dekorative Ausstattung der Hinterbühne selbst wurden die Grundsätze der neuesten Bühnentechnik und die Errungenschaften des Münchner Künstlertheaters verwertet. Es wird durchweg mit möglichst geringer Bühnentiefe gearbeitet. Der Hintergrund selbst wird möglichst einfach gehalten, die unmöglichen perspektivischen Verkleinerungen der früheren Dekorationsmalerei werden vermieden. Bogen, Kulisse und Soffitte sind ausgeschaltet.

Bei Architekturbildern wird fast durchweg mit plastischen Dekorationen gearbeitet. Bei Landschaftsbildern bildet die hintere und seitliche Begrenzung der Lufthorizont; ein Vorgrund, einige Bäume in Form von Versatzstücken geben der Landschaft in einfachster Weise ihr charakteristisches Gepräge.

Es war ein leichtes, auch „Coriolan", in ähnlicher Weise, wie

Digitized by Google

es bei „Maß für Maß“ im Residenztheater geschehen war, szenisch in der Weise zu ordnen, daß das Spiel fortwährend zwischen Szenen auf der dekorationslosen Vorderbühne und solchen auf der Hinterbühne wechseln konnte. Der erste Akt, der in fünf szenische Gruppen gegliedert wurde, begann mit der ersten Volksszene auf einem freien Platze Roms, der in der einfachen, aber großzügigen Ausstattung der Hinterbühne seinen dekorativen Hintergrund erhielt. Als zweite Szene folgte *vor* dem Vorhang der erste Auftritt des Aufidius (I, 2), als dritte auf der Hinterbühne in einem altrömischen Gemache das Gespräch der Frauen in Marcius' Hause (I, 3), dann *vor* dem Vorhang, mit Auslassung der beiden vor Corioli spielenden Kampfszenen (I, 4 und 5), die in ihrer naiven Schilderung gewaltiger kriegerischer Ereignisse für die heutige Bühne nicht zu brauchen sind, die Szene, die Cominius auf dem Marsche zeigt (I, 6). Dann zeigte der geöffnete Vorhang das landschaftliche Bild des Schlachtfeldes, und es folgten, unter Benutzung von charakteristischen Einzelheiten aus den ausgefallenen Auftritten vor Corioli, die Szenen 8, 10 und 9.

Der zweite Akt begann auf dem freien Platze des ersten Aktes, wo sich die Gespräche des Menenius mit den Volkstribunen und der Einzug Coriolans in die Vaterstadt entwickelte. Damit Zeit für den Umbau der Hinterbühne aus der Straße in das Innere des Kapitols (II, 2) gewonnen werde, wurde mit dem Abgang Coriolans („Fort, aufs Kapitol!“) der Vorhang geschlossen, und das folgende Gespräch der Tribunen, das keines bestimmten dekorativen Hintergrundes bedarf, auf der Vorderbühne gespielt. Nach der Senatssitzung, die dann an dritter Stelle des Aktes folgte, schloß sich der Vorhang wieder, und während die Hinterbühne wieder in die Straße verwandelt wurde, führten die drei Bürger ihre spaßhafte Unterhaltung über die Vielfarbigkeit ihres Witzes vor dem Vorhang (II, 3, Anfang), der sich erst wieder beim Auftritt Coriolans für dessen Konsulatswerbung auf der Straße öffnete. Der Akt schloß mit dem Abgang Coriolans, und die folgende Unterhaltung der Tribunen mit den Bürgern wurde nach dem glücklichen Vorbilde Devrients in den Anfang des dritten Aktes gezogen. In diesem umrahmten die Straßen- und die Forumszene (III, 1, 3) in de-

Digitized by Google

korativer Ausstattung die in der Mitte stehende Szene in Coriolans Hause, die vortrefflich vor dem Vorhang gespielt werden konnte. Im vierten Akte wurde zwischen der Szene vor dem Tore (IV, 1 und 2), in der Coriolan der Vaterstadt den Rücken kehrt, und den Szenen zu Antium in der Vorhalle von Aufidius' Hause (IV, 4, 5) die kleine Szene auf der Landstraße, wo der Römer und der Volsker sich begegnen (IV, 3), für die Vorderbühne eingeschoben. Diese kleine Szene, die an sich wohl entbehrlich ist und deshalb auch ausnahmslos dem Rotstift zum Opfer fällt, diente hier dem Zweck, für den dekorativen Umbau der Hinterbühne Raum zu schaffen. Künstlerisch ist die kleine Szene insofern reizvoll, als sie, wie Vischer mit Recht hervorhebt, ein Vorspiel zu Coriolans Tat bietet (der Römer ist ein Überläufer) und in vortrefflicher Weise zu den Vorgängen in Antium überleitet. Der fünfte Akt brachte in dekorativer Ausstattung die große Szene im volskischen Lager und die Schlußszene in Antium; die Szenen dieser beiden Akte, die in Rom vor sich gehen, wurden vor dem Vorhang gespielt.

Auch in dieser Vorstellung wurde der Umstand, daß sich ein Teil der Szenen vor dekorationslosem Hintergrunde abspielte, nicht als ein Mißstand empfunden. Im Gegenteil: der Wechsel zwischen beiden Arten der Szenen gab die Möglichkeit, die wichtigsten Teile des Stückes durch die dekorative Umrahmung, die sie erhielten, auch äußerlich in besonders wirksame Beleuchtung zu rücken, während das Sekundäre mehr in den Schatten trat. Diese Art der Inszenierung bietet dem Regisseur die Möglichkeit, Licht und Schatten in unauffälliger Weise zu verteilen. Indem sich in den beiden letzten Akten nach Coriolans Abschied von der Heimat alle Szenen, die in Rom vor sich gehen, auf der dekorationslosen Vorderbühne abspielten, wurde dem Zuschauer in symbolischer Weise vor Augen geführt, wie mit der Person des Helden das ganze Schwergewicht des Werkes in seiner zweiten Hälfte von der römischen Seite in das volskische Lager herübersinkt.

Auf alle Fälle bietet diese Art der Shakespeare-Inszenierung den einen großen Vorteil, daß sie durch die Beseitigung aller störenden Verwandlungspausen den Zuschauer im Banne der Dichtung festhält und für die Aufführung selbst eine ganz bedeutende Ersparnis

Digitized by Google

an Zeit bedeutet. „Coriolan", eines der umfangreichsten Shakespeareschen Stücke — es zählt ca. 3392 Verse — konnte, mit dementsprechenden Kürzungen versehen, aber doch ohne irgendeine störende Auslassung und mit mehr Text, als er in den meisten Fällen geboten wird, in dem Zeitraume von drei Stunden bewältigt werden.

Noch in höherem Grade kamen die Vorteile dieser Art der Inszenierung der Vorstellung von „König Johann" zugute, der im April 1909 als zweites Stück auf der neuen Shakespeare-Bühne in Szene ging. Die Bühneneinrichtung selbst wurde für diese Aufführung in einigen Punkten verändert. Man beseitigte die Stufen, die Vorderbühne und Hinterbühne in dem antiken Drama trennten, und legte beide Bühnenfelder auf dieselbe Höhe; ebenso wurden die beiden Säulen, die den Torausschnitt des Palastbaues seitlich begrenzten, entfernt. Beide Einrichtungen, die für die Bühnenbilder der altrömischen Tragödie vortreffliche Dienste geleistet hatten, erwiesen sich als weniger günstig für das, was in der mittelalterlichen englischen Historie zu leisten war. In der szenischen Ausstattung der Hinterbühne wurde eine noch größere Einfachheit und Stilisierung angestrebt. Bei allen Innenräumen wurde der Hintergrund durch einen einfachen Vorhang abgegrenzt; im Palastzimmer des Königs durch einen kostbaren Vorhang, vor dessen andersfarbigem Mittelstreifen sich der Thronsitz erhob; in dem Gefängnis des Prinzen Arthur durch einen einfachen Vorhang, vor dem als einzige Möblierung ein plumper altertümlicher Holztisch mit dementsprechenden Stühlen seinen Platz fand. Indem die Blendungsszene in die Abendstunde gelegt wurde, konnte dem Gemach, das völlig im Dunkel lag und nur von der einen Seite durch ein fahles Mondlicht erhellt war, als einzige weitere Lichtquelle eine auf dem Tische stehende qualmende Kerze gegeben werden. Das Dunkel des Gemachs mit seinem eintönigen schwarzen Hintergrund, aus dem die Gestalten Huberts und Arthurs wie gespenstische Schatten hervortauchten, gab der Szene mit den einfachsten Mitteln einen Stimmungsakkord von eigenartigem Reiz und verstärkte ihre unheimlich-grausige Wirkung. In ähnlicher Weise suchte man die übrigen szenischen Probleme des Stückes zu lösen.

Digitized by Google

In den Szenen vor Angers wurde der Hintergrund einzig durch die hohe praktikable Stadtmauer mit dem breiten Eingangstor gebildet, in den Schlachtenszenen des dritten und letzten Aktes gaben einige wenige Baumsetzstücke vor dem Lufthorizont, unterstützt durch die Künste der Beleuchtung, die gewünschte Stimmung. Die Inszenierung von „König Johann" ging insofern einen Schritt weiter, als sie die Akteinteilung vollkommen beseitigte und das Stück ohne Pausen, mit einer einzigen größeren Unterbrechung nach der Blendungsszene (IV, 1), spielen ließ.

Ein ähnlicher Versuch war auf Alois Brandls Anregung schon in Weimar bei einer Aufführung von „Richard II." gemacht worden (1906). Damals hatte man jede Unterbrechung des Spieles vermieden und das ganze Werk in einem Zuge abgespielt. Die allgemeine Übermüdung, die sich damals auch bei dem leistungsfähigen Publikum des Shakespeare-Tages einstellte, ist für jenen Versuch nicht empfehlend gewesen; es ist begreiflich, daß er zu keinen Wiederholungen des Experimentes reizte, so interessant dies an sich auch sein mochte. Es ist wünschenswert und notwendig, daß dem Publikum wenigstens an einer Stelle Zeit zur Erholung und Wiederauffrischung des Geistes zu neuer Empfänglichkeit gegeben werde.

Aus der Beseitigung der Akteinteilung sollte man kein allgemein gültiges Prinzip für die Aufführung Shakespeares ableiten wollen. Sie wird vielleicht für dieses oder jenes Werk des Dichters zu empfehlen sein; für viele andere dagegen ist sie sicher fehlerhaft. Wenn sich aber ein Stück des Dichters dazu eignet, ohne Akteinteilung gespielt zu werden, so ist dies „König Johann". Der lose dramatische und theatralische Bau dieser episch gearteten Historie wird überdeckt, wenn sich diese Szenen ohne jede Unterbrechung hintereinander abspielen. Die Schwächen des Stückes, namentlich in seiner ersten Hälfte, kommen dem Zuschauer auf diese Weise weit weniger zum Bewußtsein, als wenn sich nach dem ersten Akte mit seinem Mangel an jeglicher dramatischen Spannung und nach den schwachen und vielfach marionettenhaft wirkenden Angers-Szenen des zweiten Aktes der Vorhang zu mehr oder minder langen Aktpausen herabsenkt. Spielt sich das alles pausenlos hintereinander

Digitized by Google

ab, so findet der Zuschauer keine Zeit zur Kritik an dem, was ihm als schwach erscheint, er bleibt unausgesetzt im Banne der Dichtung, aus dem er erst mit deren wirkungsvollster Szene, der zwischen Hubert und dem gefangenen Prinzen, entlassen wird. In gleicher Weise gewinnt der zweite Teil, wenn die Szenen der beiden letzten Akte ohne jede Unterbrechung hintereinander gespielt werden. Die Akteinteilung selbst ist für dieses Werk ohne jede Bedeutung.

Entsprechend der Stilisierung der neuen Shakespeare-Bühne mußte auch die Darstellung, vor allem die Anordnung der Massenszenen, eine starke Stilisierung erstreben. Für die Anhäufung von großen Massen, wie sie auf der tiefen Illusionsbühne in großen Ensembleszenen üblich ist, bot die fast durchweg ziemlich schmal und reliefartig gehaltene Shakespeare-Bühne keinen Raum. Auch hier mußte sich der Zuschauer mit der bloßen Andeutung begnügen. An Stelle der hundert und darüber, die in „Coriolan" als Bürger die Bühne zu bevölkern pflegen, mußten 15—20 Spieler die Masse des römischen Volkes repräsentieren. In der lärmendsten Volksszene des Stückes, der von Coriolans Verbannung, waren alles in allem nicht mehr als 30 Bürger auf der Bühne. Durch eine Beschränkung der Mittel in den vorangehenden Akten konnte noch immer die Steigerung, die für die Verbannungsszene wünschenswert ist, erzielt werden. In einzelnen Szenen genügten die fünf sprechenden Bürger als die symbolischen Vertreter des Volkes.

Noch weiter konnte die Stilisierung in „König Johann" gehen, da hier an keiner Stelle eigentliche Massenwirkungen verlangt werden. Daß die Schlachtenszenen gewinnen, wenn das eigentliche Gefecht unter Vermeidung aller unnötigen Bühnenkämpfe völlig hinter die Szene verlegt wird, ist selbstverständlich. Aber auch in den Szenen vor Angers konnte die ganze kriegerische Begleitung der beiden streitenden Monarchen auf einige wenige Ritter beschränkt werden. Je mehr man diese Szenen durch ein Aufgebot großer Massen, durch kriegerisches Gefolge aller Art geschichtlich und realistisch wahr zu gestalten sucht, desto deutlicher weist man auf die Unnatur und realistische Unmöglichkeit dieser Gespräche hin, die unmittelbar vor dem Tore, in der unmittelbaren Nähe der feindlichen Stadt, geführt werden. Setzt man an Stelle der realistischen

Digitized by Google

Ausführung die symbolische Andeutung, so ist der Zuschauer geneigt, auch die Vorgänge selbst symbolisch aufzufassen und verzichtet darauf, sie unter dem Gesichtspunkt realistischer Wahrscheinlichkeit zu betrachten.

Auch der Vorstellung von „Julius Cäsar", die als dritte im Dezember 1909 auf der neuen Shakespeare-Bühne in Szene ging, kamen die eigentümlichen Vorteile dieser Bühneneinrichtung zustatten. Sie ermöglichte es, die drei gewaltigen ersten Akte der Tragödie, mit Beschränkung der beiden Aktpausen auf ein Minimum, ohne jede Unterbrechung innerhalb des Aktes durchzuspielen. Die dritte Szene des ersten Aktes, die nächtliche Gewitterszene, wurde vor den Vorhang gelegt. Die Vorderbühne stellte in diesem Falle eine Art von gedeckter Durchgangshalle vor, in die das Gewitter nur durch die beiden seitlichen Ausgänge hereinleuchtete. Die langen Gespräche zwischen Cicero und Casca und diesem und Cassius werden in solcher szenischen Anordnung wesentlich glaubhafter, als wenn die Sprechenden, wie es auf der Illusionsbühne üblich ist, während der ganzen Szene auf offener Straße allen Unbilden des Gewitters ausgesetzt erscheinen. Zugleich gab die Verwendung des Vorhangs die Möglichkeit, die Hinterbühne währenddessen für die Gartenszene bei Brutus umzubauen; diese konnte ohne Unterbrechung folgen und den ersten Akt mit dem charakteristischen kleinen Auftritt des Ligarius in wirkungsvoller Weise schließen. Durch die veränderte Akteinteilung schloß sich die ganze Exposition, die Entwicklung der Verschwörung bis zu ihrem Abschluß, zu einem mächtigen Ganzen im ersten Akt zusammen. Der zweite Akt war ebenfalls dreiteilig gegliedert: auf die Szene in Cäsars Hause folgte vor dem Vorhang der Monolog des Artemidorus und das Gespräch zwischen der besorgten Porzia und Lucius, dann auf der Hinterbühne die große Kapitolszene mit Cäsars Ermordung. Diese Szenen, die sich zeitlich unmittelbar aneinander anschließen, sollten auch auf der Bühne nicht auseinandergerissen werden. Dem dritten Akt blieb, als leuchtender Mittelpunkt des Werkes, ausschließlich die Forumszene vorbehalten. Auch die beiden letzten Akte fügten sich zwanglos diesem System der Inszenierung ein.

In eine neue Phase der Entwicklung trat die Shakespeare-Bühne

Digitized by Google

mit der Neueinstudierung des „Hamlet“ im Februar 1910. Die Tragödie wurde hier zum erstenmal entgegen dem bestehenden Brauche im Kostüm der Renaissance, der Zeit der Entstehung des Werkes, gespielt. Der architektonischen Umrahmung der Vorderbühne, die sich in ihren einfachen Linien und Tönen für die Römerdramen vorzüglich eignete, wurde durch einige entsprechende Ornamente der Charakter der Renaissance gegeben; der die Vorderbühne abschließende Vorhang in Goldbronze verlieh dieser einen wärmeren und intimeren Charakter. An einzelnen Stellen, so in der Kirchhofszene wurde die Vorderbühne durch eine diskrete Ausschmückung mit Monumenten und Grabplatten mit dem Friedhof der Hinterbühne in höherem Grade zu einem einheitlichen Ganzen verbunden, als es bisher der Fall gewesen war.

Für die Vorstellung des „Timon von Athen“, die im September 1910 zum erstenmal in Szene ging, konnte die Shakespeare-Bühne mit geringfügigen Abweichungen wieder in der Form verwendet werden, in der sie den beiden Römer-Tragödien gedient hatte.

Digitized by Google

Shakespeares Hamlet in neuer Inszenierung.

„Hamlet" ist gegenüber manchen anderen Stücken Shakespeares, trotz seiner großen Beliebtheit und seiner großen Verbreitung auf unseren Bühnen, in gewisser Beziehung doch ein Stiefkind des deutschen Theaters geblieben. Das Streben, ein dramatisches Kunstwerk als Ganzes in möglichst erschöpfender Weise auf der Bühne zur Geltung zu bringen, ist der Hamlet-Tragödie bis jetzt nicht in gleichem Maße zugute gekommen, wie manchen anderen Werken des Dichters. Gewiß hat es in der weitverzweigten Bühnengeschichte des Stückes, über die wir durch die Bücher von Weilen, Winds und Daffis in vortrefflicher Weise unterrichtet sind [1]), nicht an einer wahren Fülle von ernstem Fleiß und bedeutender Intelligenz gemangelt, die in mehr oder minder erfolgreicher Art mit dem Probleme der Hamlet-Aufführung gerungen haben. Trotzdem läßt das Endresultat aller dieser Bemühungen noch immer viele Wünsche offen; das Bild, das die Durchschnittsaufführung des „Hamlet" auf der heutigen deutschen Bühne zeigt, ist keineswegs sehr erfreulich. Das gilt in gleicher Weise von der dramaturgischen Einrichtung des Textes, wie von der Inszenierung, die dem Stücke zuteil wird. Winds zieht in dem letzten Teil seines Buches eine Art von Querschnitt durch die heutigen deutschen Hamlet-Aufführungen, indem er den Text der Regiebücher von Wien, Weimar, Dresden (vor der Neuinszenierung von 1909) und Leipzig miteinander vergleicht. Er kommt dabei zu dem Resultate, daß die szenische Einrichtung des Stückes im Vergleiche zu den älteren Bearbeitungen von Tieck, Schreyvogel, Immermann, Eduard Devrient u. a. eher Rückschritte als Fortschritte gemacht hat. Es zeigt sich in fast allen heutigen Einrichtungen des Stückes die für diese Tragödie so charakteristische Erscheinung, daß die beiden letzten Akte eine ungebührliche Ver-

Digitized by Google

Kürzung und Verstümmelung erfahren, eine Verstümmelung, die nicht nur den geistigen Gehalt und die Intentionen der Dichtung auf das schwerste schädigt, sondern auch rein äußerlich das Verständnis der Handlung, hauptsächlich in den Teilen, die mit der englischen Reise des Prinzen zusammenhängen, dem uneingeweihten Zuschauer unmöglich macht. Diese traditionelle Verstümmelung der beiden letzten Akte erklärt sich daraus, daß „Hamlet", wie keine andere Tragödie des Briten, zu einem bloßen Spielball schauspielerischer Virtuosen geworden ist; ihr Interesse ist natürlich nicht auf das Gesamtwerk, sondern einzig auf die Rolle gerichtet, die zu möglichst glänzender Wirkung gebracht werden soll. Was die beiden letzten Akte hierfür bieten, erscheint ihnen zum großen Teile wenig reizvoll; so streicht man willkürlich und grausam, um mit Riesenschritten den beiden Höhepunkten des zweiten Teils, der Kirchhofszene und der Rapierszene, zuzuschreiten. Was vorher und dazwischen liegt, vermag den Durchschnittsspieler nicht zu interessieren. Daß die virtuosen Sonderbestrebungen berühmter Hamlet-Darsteller auf die ganze Gestaltung des Stückes für die heutige Bühne einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben, unterliegt keinem Zweifel. So sind die Versuche, eine würdige Aufführung des Gesamtwerkes zustande zu bringen, bei „Hamlet" seltener geblieben als bei anderen Werken des Dichters.

Eine entscheidende Wendung zum Besseren ist hierin erst in den letzten Jahren eingetreten. Als ein Vorläufer dieser Bewegung und als einer der ersten und verdienstlichsten Versuche, mit der Schablone zu brechen und das Gesamtdrama in „Hamlet" in seine Rechte zu setzen, ist die Aufführung zu betrachten, in der Jozza Savits am 7. Dezember 1895 im Münchner Hoftheater das Stück in Szene setzte. Hier wurden die entstellenden Striche, die namentlich in den letzten Akten üblich waren, vermieden, und das Original völlig unverändert, nur mit einigen wenigen Kürzungen innerhalb der Szenen, wiedergegeben. Von den Szenen selbst wurde keine einzige gestrichen, ihre überlieferte Reihenfolge, ohne Zuhilfenahme einer sog. Bearbeitung, unverändert beibehalten. Seine Absicht, das Stück in dieser Weise auf der Perfall-Lautenschlägerschen Shakespeare-Bühne spielen zu lassen, vermochte Savits gegenüber der Abneigung Possarts

Digitized by Google

gegen diese Bühneneinrichtung nicht durchzusetzen. So wurde die hergebrachte Illusionsbühne benutzt, und bei der Verwandlung der teilweise sehr umständlichen Bühnenbilder mußte durchweg der Zwischenvorhang seines stimmungsmordenden Amtes walten. So wurde die Tragödie beiläufig in zwanzig größere und kleinere Teilchen auseinandergerissen; hierdurch ebensowohl wie durch die ungewöhnliche Ausdehnung der Vorstellung büßte der Gesamteindruck der sonst so verdienstvollen Aufführung einigermaßen ein.

Von einem nennenswerten Einfluß dieser Vorstellung auf andere Bühnen war leider kaum etwas zu spüren. Wie wenig auch noch bis in die neueste Zeit herein das Gefühl für die Ganzheit der Dichtung verbreitet war, zeigte sich unter anderem darin, daß es noch bei einer Neueinstudierung der Tragödie am Berliner Schauspielhaus im Oktober 1906 ohne weiteres möglich war, die unentbehrliche Kontrastfigur des Fortinbras, dem Beispiele kleiner und kleinster Bühnen folgend, ganz und gar aus dem Stücke zu streichen.

Würdigere Versuche, die selbständige Initiative zeigten, wurden erst wieder im Laufe der letzten Jahre, so u. a. von Martersteig in Köln, von Berger in Hamburg, von Hagemann in Mannheim unternommen.

Als ein interessanter Versuch, die hergebrachte Dekorationsbühne bei der Aufführung des „Hamlet“ durch eine vereinfachte und stark stilisierte Bühneneinrichtung zu ersetzen, verdient namentlich die Mannheimer Inszenierung vom Oktober 1907 Beachtung. Hagemann gab der Bühne, die sich in mehreren Stufenabsätzen nach hinten erhöhte, einen seitlichen Abschluß, der während des ganzen Stückes unverändert blieb, in der Gestalt von je zwei grauen Türmen, die nur durch eine diskrete Ausstattung mit Standarten, Bildern u. a. dem jeweiligen Schauplatz der Handlung angepaßt wurden. Den hinteren Abschluß des Bühnenbildes bildeten bei allen Innenräumen Vorhänge in wechselnden Farben und Mustern, die in verschiedener Höhe, hinter oder vor den beiden hinteren Türmen herabgelassen wurden. Bei den Szenen auf der Terrasse bildeten die Türme die natürliche architektonische Abgrenzung des Bühnenraumes, bei der Kirchhofszene wurden sie zu einer Art von Kreuzgang miteinander verbunden, so daß die Vorderbühne als Vor-

Digitized by Google

halle mit dem dahinterliegenden Kirchhof zu einem sehr schönen und eindrucksvollen dekorativen Bilde verschmolz. Indem sich bei den zahlreichen Innenräumen, die das Stück verlangt, in der Hauptsache stets nur der Vorhang des Hintergrundes und die dafür notwendigen Möbel zu verändern hatten, konnte die Zeitdauer der Verwandlungen auf ein verhältnismäßig sehr kleines Maß beschränkt werden. Freilich bedurften sie auch so der Deckung durch den Zwischenvorhang, der die Handlung nun einmal auf störende Weise zerreißt, einerlei, ob die Unterbrechung kürzere oder längere Zeit in Anspruch nimmt. Immerhin bedeutete diese Art der Bühneneinrichtung vom technischen Standpunkt aus einen bedeutenden Fortschritt gegenüber der entsetzlichen Schwerfälligkeit der üblichen Dekorationsbühne. Auch künstlerisch war die stilisierte Einfachheit dieser Bühnenbilder willkommen zu heißen. Nur hatte man den Fehler begangen, für die Vorhänge des Hintergrundes zu reiche und zu bunte Muster zu wählen, die allzusehr für sich wirkten und die Figur des Schauspielers dadurch nicht in der Weise zur Geltung brachten, wie es einfachere Farbentöne getan hätten. Die technische Einrichtung dieser Shakespearebühne schuf immerhin die Möglichkeit, die ganze Tragödie, mit einer einzigen größeren Pause, innerhalb von drei Stunden abzuspielen. Dies war allerdings nur dadurch zu erreichen, daß der Rotstift teilweise allzu grausam schaltete und neben der charakteristischen Reinholdszene (II, 1) auch IV, 1, 4 und 6 und den ganzen für den Zusammenhang so wichtigen ersten Teil von V, 2 bis zum Auftritt des Hofes beseitigte. Der hierbei besonders bedauerliche Ausfall der ersten Fortinbrasszene, eine der schlimmsten Erbsünden des deutschen Theaters, erklärte sich wohl daraus, daß das landschaftliche Bild der „Ebene in Dänemark" dem System dieser Bühneneinrichtung mit der Seitendeckung der beiden grauen Türme einige Schwierigkeiten zu bereiten schien. Man hatte wohl nicht zufällig zur Einführung dieser Reformbühne ein Stück gewählt, das beinahe ausschließlich Innenräume und Architekturbilder verlangt.

Eine Neueinstudierung des „Hamlet" an der Dresdener Hofbühne, die hier im Herbst 1909 unter Ernst Lewingers Regie in Szene ging, hatte mit der Mannheimer Inszenierung insofern eine

Digitized by Google

gewisse Verwandtschaft, als auch sie der Bühne eine stabile architektonische Seitendeckung zu schaffen suchte. Eine sehr schmale Vorderbühne wurde auf der einen Seite durch drei mächtige Steinbogen, auf der anderen Seite durch einen wallenden Vorhang flankiert. Einige Stufen führten zu einer ebenfalls schmal gehaltenen Hinterbühne hinauf. Doch wurde die seitliche Abdeckung jener Steinbogen, die bei der Terrasse, der Schauspielszene, dem Kirchhof verschiedenartig verwendet vorzügliche Dienste leisteten, keineswegs für das ganze Stück festgehalten. Bei verschiedenen Innenräumen wurde das betreffende Zimmer einfach in den stehenden architektonischen Rahmen hineingebaut. Dadurch, daß dabei mit allen Hilfsmitteln der modernen Bühnentechnik gearbeitet wurde, unterschied sich diese Inszenierung von den Vereinfachungsversuchen, wie sie von Hagemann in Mannheim und bei der Münchner Shakespearebühne unternommen worden waren.

Die Bühnenbilder selbst, die Fritz Schumacher für die Dresdener Bühne entworfen hatte, waren, wie die Augenzeugen dieser Vorstellung berichten[2]), von erlesenem Geschmack und starker Stimmungskraft. Auch dramaturgisch war diese Vorstellung in hohem Grade verdienstlich, indem sie den Text des Stückes unverändert, mit geringen Kürzungen, ohne alle Verschiebungen und Zusammenlegungen vorführte. Der Zwischenvorhang wurde freilich nicht entbehrlich, und so ergab sich auch hier ähnlich wie in München 1895 der Nachteil, daß die zahlreichen Pausen, auch wenn sie nur von kurzer Dauer waren, den einheitlichen Genuß des Kunstwerkes einigermaßen schädigten.

An demselben Mangel, der Zerreißung des Dramas in eine Folge von Bildern, litt auch die Vorstellung des „Hamlet“, mit der mittlerweile Max Reinhardt, zuerst im Juli 1909 im Münchner Künstlertheater, hervorgetreten war. Es ist bezeichnend dafür, wie sehr das Gefühl für ein dramatisches Ganzes und seine künstlerische Gliederung abhanden gekommen ist, daß man an Reinhardts Bühne sogar auf dem Theaterzettel ein Shakespearesches Stück vielfach nicht mehr in fünf „Akte“, sondern in die entsprechende Anzahl von „Bildern“ („Pause nach dem x. Bild“) zu gliedern pflegt.

Ein eigentümliches Bild für die Besucher des Münchner Künst-

Digitized by Google

lertheaters — sofern sie nicht gerade bei der ersten Elitevorstellung zugegen gewesen waren — bot die szenische Einrichtung des Stückes. Die drei ersten Akte wurden, abgesehen von der Tilgung der Reinholdszene, ziemlich unverkürzt gespielt. Im vierten Akte setzte die Kürzung ein: es entfielen Szene 1—4, sowie Szene 6 und 7[3]). Dieser Akt bestand also lediglich aus den Wahnsinnsszenen Ophelias und dem Auftritt des rebellischen Laertes. Er schloß, unter Tilgung alles Folgenden, mit dem letzten Abgang Ophelias. Als sich der Vorhang über dem nächsten „Bilde" hob, sah sich der Zuschauer auf den Kirchhof versetzt und war sehr erstaunt, die schöne Ophelia, die er körperlich soeben noch in leidlichem Wohlsein verlassen hatte, als Leiche wiederzufinden. Ebensowenig vermochte er sich in der Schlußszene die seltsamen Vorgänge mit dem vergifteten Rapiere zu erklären, nachdem ihm die ganze Verschwörung zwischen dem König und Laertes unterschlagen worden war. Von Hamlets englischer Reise erfuhr er so gut wie nichts, zumal auch das ganze Gespräch zwischen Hamlet und Horatio (V, 2) dem Rotstift zum Opfer fiel. Ein Verständnis des Stückes für den Uneingeweihten war hier völlig ausgeschlossen.

Durch Fritz Erler in München hatte die Aufführung Reinhardts eine künstlerische Ausstattung erfahren, die, wie nicht anders zu erwarten, wenn auch nicht durchweg gleichwertig, so doch überaus reizvoll war und einzelne Bilder schuf, die vom malerischen Standpunkt hohe Vollendung zeigten. Die Inszenierung selbst brachte neben einzelnem Interessanten und Anregenden ebenso vieles Verfehlte und Gekünstelte. Vortreffliche Einzelheiten boten der Auftritt der Schauspieler, ferner der Aufbruch des Hofes nach dem Schauspiel, in dem sich Reinhardts Begabung für belebte, allerdings mehr äußerlich effektvolle, als innerlich wahre Komparserieszenen bewährte. Überladen dagegen und aufdringlich war die Szene, wo der rebellische Janhagel mit Laertes in den Palast dringt; völlig verfehlt die Anordnung der Schauspielszene, die das Spiel auf einer erhöhten Bühne mit gemalten Kulissen allzusehr in den Mittelpunkt rückte und den königlichen Hofstaat in einer ganz unmöglichen Weise als Zuschauer davor gruppierte. Die Szene des betenden Königs wurde durch eine verfehlte Beleuchtung, die sie der Nachtstimmung

Digitized by Google

beraubte, um ihre Wirkung gebracht, um ſo mehr, als ſie durch die große Erholungspauſe, die an dieſe Stelle des Stückes verlegt wurde und dadurch den Organismus des Kunſtwerks mitten im dritten Akt auseinanderriß, von der unmittelbar vorangehenden Schauſpielſzene losgelöſt wurde.

Trotz vieler intereſſanter künſtleriſcher Einzelheiten vermochte die Aufführung in ihrem Geſamtbild nicht zu befriedigen, und in der Geſchichte Hamlets auf der deutſchen Bühne konnte dieſe Inſzenierung nicht als ein Fortſchritt gelten.

Für die erſte Aufführung des „Hamlet“ am Deutſchen Theater in Berlin (Oktober 1909) hat Reinhardt dann verſchiedene Änderungen an ſeiner Inſzenierung des Stückes vorgenommen. Erlers dekorative Ausſtattung wurde in der Hauptſache beibehalten, aber aus der kurzen Münchner Reliefbühne unter dementſprechenden Modifikationen in die ganz anders gearteten räumlichen Verhältniſſe der Berliner Bühne übertragen. Die Drehbühne, die hier zur Verfügung ſtand, verringerte die Dauer des Abends um eine volle Stunde.

In eine neue Phaſe trat Reinhardts mutiges Ringen mit dem Hamlet-Probleme mit einer dritten Inſzenierung der Tragödie, die im November 1910 in Berlin zum erſtenmal über die Bühne ging[4]). Dieſe Aufführung brach endgültig mit den Reminiſzenzen an die erſte Münchner Inſzenierung und ſetzte an Stelle der illudierenden Bühne nach dem Vorbilde Beerbohm Trees und anderer eine mit den einfachſten Mitteln arbeitende ſtiliſierte Vorhangbühne. Drei Stufen, die ſich in voller Breite über die Bühne zogen, teilten dieſe in eine Vorderbühne und eine Hinterbühne. Durch abſchließende Vorhänge in verſchiedenen Farben und einige wenige Verſatzſtücke, in der Terraſſenſzene durch eine einfache abgrenzende Mauer uſw. wurde der jeweilige Schauplatz der Handlung dem Zuſchauer nur in andeutender Weiſe vor Augen geſtellt. Mit einer großen und ſchönen Wirkung wurde gleichzeitig die Möglichkeit eines ſchnellen Szenenwechſels verbunden. Eine nach dem Vorbild der alten Münchner Shakeſpeare-Bühne in den Zuſchauerraum hineingebaute Vorderbühne ſchuf die Möglichkeit zu wirkungsvollen Bewegungen von vorn nach hinten und dadurch, daß ſie vorn in die Tiefe führte,

Digitized by Google

zu einer neuen Art, den Schauspieler auf die Bühne zu bringen. Das war freilich eine sehr bedenkliche Neuerung, die mehr durch das Überraschende der neuen Erfindung, als durch ihre überzeugende organische Eingliederung in das künstlerische Gesamtbild zu wirken vermochte.

Immerhin bedeutete die dritte Hamlet-Inszenierung Reinhardts einen bedeutenden Fortschritt gegenüber seinen früheren Versuchen, das Problem zu bewältigen, und brachte diesem eine wesentlich befriedigendere Lösung als die Vorstellungen des vorangegangenen Jahres.

Gegenüber der Zerstückelung der Tragödie in unzählige Bilder, die eines der schlimmsten Gebrechen bei den meisten bisherigen Hamlet-Inszenierungen gewesen war, setzte sich eine Neueinstudierung des Stückes, die im Februar 1910 im Münchner Hoftheater in Szene ging, vor allem die Aufgabe, das Gesamtwerk in seiner natürlichen künstlerischen Gliederung und in der ununterbrochenen Folge der zusammengehörigen Szenen zur Geltung zu bringen. Die Möglichkeit hierzu bot die neue Münchner Shakespeare-Bühne. Durch den regelmäßigen Wechsel zwischen Szenen, die hier auf der Vorderbühne vor dem Vorhang, und solchen, die vor dem dekorativen Hintergrund der Hinterbühne spielen, wurde es möglich, jeden Akt ohne Unterbrechung durchzuspielen und die Zwischenakte selbst, abgesehen von einer einzigen größeren Pause nach dem dritten Akt, bedeutend abzukürzen. Die Szenenfolge des Originals konnte unverändert beibehalten werden; die notwendigen Kürzungen trafen nie eine ganze Szene, sondern nur textliche Einzelheiten.

Für die Akteinteilung blieb die Tradition der Schlegelschen Übersetzung maßgebend. Es ist bekannt, daß Tieck sowohl wie Immermann in ihren Bearbeitungen dies geändert haben. Beide zogen die erste Szene des dritten Aktes, die Begegnung Hamlets mit Ophelia, noch in den zweiten Akt, beide schlossen den dritten Akt nicht mit der Klosettszene, sondern reihten hier noch die ersten Szenen des vierten Aktes an, so daß dieser mit Hamlets Abreise nach England und dem kleinen Monologe des Königs (IV, 3) endigte. Diese Ansicht hat auch neuerdings noch Verteidiger gefunden, so in Emil

Digitized by Google

Mauerhof und Alfred von Berger. Auch Weilen in ſeinem Hamletbuche möchte den dritten Akt bis zur dritten Szene des vierten ausgedehnt ſehen, wogegen er die Vergrößerung des zweiten Aktes durch unmittelbaren Anſchluß von III, 1 verwirft.

Mit beſonderem Nachdruck iſt Berger[5]) gegen die angeblich unſinnige Tradition der überlieferten Akteinteilung zu Felde gezogen und hat die andere Einteilung, die er bei ſeiner Inſzenierung des Stückes am Hamburger Schauſpielhaus (Oktober 1908) einführte, als das einzig wahre Heil geprieſen. Aber ſeine Gründe vermögen nicht zu überzeugen. Die Opheliaſzene ſollte nach ſeinen Argumenten die höchſte Steigerung jener Szenen bedeuten, die die Ausſpionierung Hamlets durch ſeine Widerſacher zum Gegenſtand haben. Aber Berger irrte, wenn er in den Verſuchen von Hamlets Feinden, „ihm ſein Geheimnis zu entlocken“, den ausſchließlichen Inhalt des zweiten Aktes erkennen wollte. Gewiß bildet dieſe Gegenaktion einen Teil des zweiten Aktes; aber, wohlverſtanden, nur einen Teil, ſeine erſte Hälfte. Die wichtigere zweite Hälfte aber fördert das Hauptthema des Werkes: den Vollzug des Racheaktes. Durch das Erſcheinen der Schauſpieler erwacht Hamlets Plan, den König durch das Schauſpiel zu prüfen, um Gewißheit zu erlangen. Der Hekuba-Monolog, in dem Hamlets Wille zum Handeln ſeinen intenſivſten Ausdruck findet, iſt der natürliche und organiſche Schlußpunkt dieſes Aktes, der mit ſeinen letzten Worten:

Dies Schauſpiel ſei die Schlinge,
In die den König ſein Gewiſſen bringe

programmatiſch auf den Inhalt des dritten Aktes, die geplante Entlarvung des Königs, hinweiſt. Es iſt kein Zufall, daß die Opheliaſzene in der erſten Quartausgabe an einer anderen Stelle, nämlich in der erſten Hälfte des zweiten Aktes, alſo lange *vor* dem Hekuba-Monologe, ihren Platz hatte, und daß man ihr in einigen neueren Bühnenbearbeitungen dieſen Platz wiederzugeben ſuchte. Steht die Opheliaſzene, wie in den authentiſchen Ausgaben der Tragödie, hinter dem Hekuba-Monologe, ſo muß ſie ihren Platz als ein retardierendes Element nicht am Schluß des zweiten, ſondern am Anfang des dritten Aktes finden.

Ebenſowenig iſt es angebracht, den Einſchnitt zwiſchen dem drit-

Digitized by Google

ten und vierten Akte zu verschieben. Wohl fügen sich die ersten Szenen des vierten Aktes zeitlich und örtlich unmittelbar an die Klosettszene an. Aber innerlich bildet diese und nicht die folgenden Szenen den Höhepunkt der Tragödie. Die Ermordung des Polonius, der nach der offenbaren Entlarvung des Königs als unschuldiges Opfer dahinsinkt, ist die denkbar höchste tragische Ironie; sie bildet gleichzeitig den Wendepunkt, denn sie gibt Hamlets Feinden die stärkste Waffe in die Hand und besiegelt sein Geschick. Hier liegt der tragische Höhepunkt des Werkes, der keine weitere Steigerung zuläßt. Was folgt, Hamlets Abreise nach England, zieht nur die äußeren Konsequenzen aus dem Vorangegangenen. Die Klosettszene bildet also den natürlichen Schluß des dritten Aktes.

Entsprechend der Stilisierung, die die ganze Anlage der Shakespeare-Bühne mit sich bringt, wurde die dekorative Einrichtung des Stückes auch dadurch vereinfacht, daß die meisten Szenen, die im Inneren des Schlosses spielen, einen einzigen, gemeinsamen Schauplatz erhielten, in Gestalt einer offenen Halle, die durch eine gewisse Neutralität ihres Charakters den verschiedensten Vorgängen als Hintergrund dienen konnte. Sie war nach hinten durch zwei große Bogenöffnungen begrenzt, die durch einen breiten Pfeiler getrennt waren und beide durch Vorhänge verschlossen werden konnten; der eine dieser Ausgänge führte in das Innere des Schlosses, der andere auf eine um einige Stufen erhöhte Terrasse, die den Ausblick auf das Meer erschloß. Mit vollem Recht hat Robert Kohlrausch in einem vortrefflichen Essay über „Hamlet“[6]) darauf hingewiesen, daß in dieser Tragödie, wo es irgend angeht, das Meer vom Zuschauer gesehen werden muß. Das Meer umgibt den Schauplatz von Shakespeares Dichtung und es spiegelt symbolisch in seinem Ebben und Fluten die unablässige lebendige Bewegung in Hamlets Seele. Dieses wichtige und stimmungfördernde Symbol muß auch in der Inszenierung eine bedeutende Rolle spielen. Nur allzu häufig, gerade auch bei den neuesten Inszenierungsversuchen, wurde das versäumt. Hinter den schweren Quadern der nächtlichen Terrasse, hinter der Ebene in Dänemark, wo Fortinbras mit seinen Mannen vorüberzieht, hinter dem Torgitter des Friedhofs, hinter den Fenstern des

Digitized by Google

Palastes, wo immer möglich, muß das ewige Meer sich ausbreiten und „das Innenleben des Dänenprinzen mit wechselnden Bildern illustrieren". Jene Halle gibt hierzu die gewünschte Gelegenheit für die meisten Szenen, die im Innern des Palastes spielen. Sie bildet den Schauplatz für den ganzen zweiten Akt, abgesehen von der einleitenden Reinhold-Szene, hier spielt weiterhin die Opheliaszene, hier geht das Schauspiel vor sich, hier erscheint die wahnsinnige Ophelia und Laertes an der Spitze der meuterischen Menge vor dem Königspaar, hier schmiedet der König mit jenem seine ränkevollen Pläne gegen Hamlet, hier geht endlich der Zweikampf und die ganze Schlußszene des Stückes vor sich. Eine solche Vereinfachung der Szenerie ist, abgesehen von ihren großen technischen Vorteilen, auch künstlerisch sehr segensvoll. Jener Schauplatz entspricht durch seine einfache, großzügige Anlage, die alle kleinlichen realistischen Details vermeidet, dem Ewigkeitscharakter der Dichtung und hält dadurch, daß er immer und immer und zwar gerade in den wichtigsten Szenen des Stückes wiederkehrt, dessen verschiedene Teile wie mit einem Einheitsband zusammen. Der tragische Zusammenhang der Geschehnisse kommt dem Zuschauer besonders eindringlich zum Bewußtsein, wenn Hamlet an derselben Stelle, wo er träumend durch die Gänge geirrt ist, wo er in verstelltem Wahnsinn mit den Höflingen sarkastische Spottreden gewechselt, wo er den blutschänderischen Mörder vor dem gesamten Hofstaat entlarvt hat: wenn er an derselben Stelle, dem Gifte dieser Gegner erliegend, seine edle Seele in die Lüfte haucht und wenn dieselbe Sonne über dem abendlichen Meere, die seinem Abschied von Ophelia geleuchtet, über die Züge des Sterbenden ihren letzten verklärenden Schimmer wirft.

Die Verwendung einer derartigen Einheitsdekoration schafft die angenehme Möglichkeit, den ganzen übrigen Bedarf an Innenräumen im höchsten Fall auf zwei weitere Dekorationen zu beschränken: eine für die erste feierliche Audienzszene im Palast (I, 2) und eine zweite für die Szene im Zimmer der Königin (III, 4). Auch für die erste dieser beiden Szenen könnte die Einheitsdekoration jener Halle verwendet werden, wenn nicht technische Gründe, die rasche Verwandlung der Terrasse in das Zimmer, es notwendig machten, daß hier eine ganz einfache Dekoration, hinter der die Terrasse

Digitized by Google

unverändert bleibt, benutzt wird. Der ganze übrige Bedarf an Innenräumen wird mit Hilfe der Vorderbühne und des Vorhangs, der diese abschließt, bestritten.

Ein regelmäßiger Wechsel zwischen diesen Szenen und solchen, die auf der ganzen Bühne vor dekorativem Hintergrunde spielen, ist auch bei „Hamlet" ohne große Schwierigkeiten durchzuführen. Eine Ausnahme verlangt bloß der erste Akt, wo sich die Bühne aus der ersten Terrassenszene unmittelbar in das Empfangszimmer zu verwandeln hat. Hier muß sich nach Horatios Abgang der Vorhang der Vorderbühne für einen Augenblick schließen. Zur Überbrückung der kleinen Pause setzt gleichzeitig in der Ferne die Marschmusik ein, die den Auftritt des Hofes begleitet. Währenddessen wird der Hintergrund des Zimmers herabgelassen, der hier in einem einfachen Vorhang besteht, vor dessen Mitte sich die beiden Thronsitze erheben. Die dritte Szene, der Abschied des Laertes von Vater und Schwester, die durch die meist übliche Verlegung in den Thronsaal Schaden leidet, wird auf der Vorderbühne vor geschlossenem Vorhang gespielt. Als er sich öffnet, blickt der Zuschauer wieder auf die Terrasse, die sich aber für die fünfte Szene notwendig in den „abgelegenen Teil der Terrasse" verwandeln muß. Wird diese letzte Szene des Aktes, wie es Oechelhäuser wollte und wie es jüngst noch Hagemann versuchte, in derselben Dekoration wie die vorangehenden Terrassenszenen gespielt, so geht ihre eigentümliche Stimmung verloren. Nur durch einen Ort, der allem Verkehre fern zu liegen scheint, wird die unheimliche Stimmung hervorgerufen, die für das Gespräch zwischen Hamlet und dem Geiste notwendig ist. Natürlich muß die Verwandlung zwischen diesen beiden Terrassenszenen mit Blitzesschnelle vor sich gehen. Das ist technisch dadurch zu ermöglichen, daß die Terrasse, wie es auch in England gute Übung ist, in denkbar einfachster Weise angelegt wird: kurze Bühne, nach hinten abgeschlossen durch die niedere, brustwehrartige Mauer, darüber hinaus Blick auf Meer und Luft. In der ersten Terrassenszene ist die unmittelbare Nähe des Schlosses durch einen seitlich stehenden Turm oder Torbogen anzudeuten; bei der Verwandlung wird dieser Turmbau in einem Nu zurückgezogen; alles übrige bleibt unverändert. Nun sieht der Zuschauer nur Mauer, Meer und

Digitized by Google

Luft und hat den Eindruck, als befinde er sich auf derselben Terrasse, nur auf einem weiter nach außen liegenden Teile, der allem Verkehr entrückt ist.

Die erste Szene des zweiten Aktes, das Gespräch zwischen Polonius und Reinhold, ein köstliches und wohlberechnetes humoristisches Intermezzo zwischen den nächtlichen Geisterszenen des ersten Aktes und den Szenen, die die Haupthandlung weiterführen, dürfte nicht, wie es meistens geschieht, dem Rotstift zum Opfer fallen. Es wird auf der Münchner Bühne vor dem Vorhang gespielt, zumal es nach einem konkreten räumlichen Hintergrund in keiner Weise verlangt. Der ganze übrige Teil des zweiten Aktes (II, 2) spielt in der Halle, in die nun durch die eine Toröffnung, die nach der Galerie und dem Meere blickt, der volle Sonnenschei des Tages hereindringt. Von hier tritt Hamlet, mit dem Buche auf und ab wandelnd, in die Halle herab; hier kann er, wenn er nach hinten tritt, von dem „wackern umwölbenden Firmament" sprechen und auf des Polonius Mahnung „aus der Luft gehen", was meistens sinnlos wirkt, wenn die Szene in dem wohlgeschlossenen Zimmer vor sich geht.

Der dritte Akt schließt sich nach einer möglichst kurz zu haltenden Pause ohne Dekorationswechsel an den vorangehenden an. Die scheidende Sonne wirft ein diskretes Abendlicht in die dämmernde Halle. Daß diese Szene, Hamlets und Ophelias Belauschung durch den König und Polonius, in demselben Raume gespielt werden muß wie der zweite Akt („Er geht wohl Stunden auf und ab hier in der Galerie — — Da will ich meine Tochter zu ihm lassen") ist so selbstverständlich für jeden, der sich die Mühe gibt, das Stück zu lesen, daß der durch den Bühnenbrauch geheiligte Unsinn, dieser Szene eine besondere Dekoration zu geben, keiner wortreichen Widerlegung bedürfte. Auch daß die ersten Worte von Hamlets Monolog nicht der Anfang, sondern die Fortsetzung eines länger sich hinspinnenden Gedankenfadens sind und dementsprechend von dem Darsteller gesprochen werden müssen, sollte selbstverständlich sein für jeden, der mit offenem Auge an den Text herantritt. Damit verurteilen sich von selbst die Mätzchen, die von dem Darsteller vielfach mit dem Anfang des Monologs verbunden werden, auch der durch

Digitized by Google

den Vorgang von Kainz neuerdings viel verbreitete Brauch, daß Hamlet sich nach seinem Auftritt zuerst nach allen Seiten umsieht, als gedenke er der Bestellung und erwarte jemand, dann sich womöglich auf einem Ruhelager häuslich einrichtet und nun erst mit dem Monologe beginnt. Das ist psychologisch natürlicherweise völlig unmöglich. Denn wenn Hamlet im Momente des Auftretens an die Bestellung denkt, kann er unmöglich gleich darauf mit „Sein oder Nichtsein" beginnen, wenn der Monolog nicht den Charakter einer für das Publikum bestimmten ethisch-philosophischen Vorlesung erhalten soll. Hamlet hat die Veranlassung seines Kommens in dem Augenblicke seines Auftretens vergessen und ist ganz und gar in die Gedanken, die sein Hirn durchkreuzen, eingesponnen. Der richtige Einsatz für den Monolog wird dem Darsteller sehr erleichtert, wenn der erste Vers an Stelle des unrichtigen Wortlauts:

Sein oder Nichtsein — das ist hier die Frage

mit dem irreführenden „hier", die bessere und richtigere Fassung erhält:

Sein oder Nichtsein — ja, das ist die Frage.

Für die Darstellung der Szene zwischen Hamlet und Ophelia hat Berger gute und beachtenswerte Winke gegeben.

Der König und Polonius haben sich hinter dem Vorhang, der den nach den Innengemächern führenden Ausgang deckt, verborgen. Als sie nach Ophelias Abgang hervorgetreten sind, schließt sich der Vorhang der Vorderbühne. Während sie hier das kurze Gespräch führen, das die erste Szene des dritten Aktes abschließt, wird die Halle für die Vorführung der Schauspieler hergerichtet. Nun sind beide Bogenöffnungen des Hintergrunds mit Vorhängen abgeschlossen, vor dem Mittelpfeiler sind die erhöhten Sitze für das Königspaar aufgestellt. Brennende Armleuchter erhellen das Halbdunkel des Raumes, der erst mit dem Eintritt des Hofes und zahlreicher fackeltragender Pagen eine strahlende festliche Beleuchtung erhält. An den Thronsessel schließen sich zu beiden Seiten in schräger Linie eine Reihe von Sitzen für die Damen der Hofgesellschaft. Das Königspaar und die übrigen Zuschauer sitzen und stehen durchweg mit der Front gegen das Publikum, Ophelia und Hamlet auf

Digitized by Google

der äußersten Seite links. Die Schauspieler treten durch den rechten Seiteneingang der Vorderbühne und agieren auf dem flachen Boden gegen die Zuschauer auf der Bühne hin, also mit dem Rücken gegen das Publikum im Theater. Das einzige Requisit bildet ein Ruhelager, das während der einleitenden Musik hereingetragen wird. Ein ähnliches Arrangement der Schauspielszene wurde schon von Tieck verlangt und auch neuerdings mit Recht wiedereingeführt. Man sollte sich endlich darüber im klaren sein, daß nicht die Schauspieler und die langweilige Tragödie, die sie agieren, sondern die Zuschauer der Tragödie in dieser Szene die Hauptsache sind und daß der König im Mittelpunkt des Bühnenbildes zu stehen hat.

Die dritte Szene des Aktes, die sogenannte Gebetszene, wird vor dem Vorhang gespielt. Die Bühne stellt einen neutralen Raum, einen beliebigen Durchgang des Palastes dar, der keiner besonderen dekorativen Charakterisierung bedarf. Die Stimmung wird einzig durch die Beleuchtung gegeben. Es ist mitten in der Nacht, unmittelbar nach dem unglücklichen Ausgang der verhängnisvollen Komödie. Die Aufregung und Verwirrung, in die der ganze Hof durch dies Intermezzo versetzt wurde, muß sich schon in dem ersten, hastigen Auftreten des Königs mit Rosenkranz und Güldenstern und einigen lichttragenden Pagen spiegeln. Es ist von höchster Wichtigkeit, daß hier der unmittelbare zeitliche Zusammenhang dieser Szene mit der vorangehenden zum deutlichen Ausdruck kommt, anstatt daß dieser Zusammenhang, wie es meistens geschieht, durch eine lange Pause vernichtet wird. Als Polonius abgeht, reißt er die beiden Pagen, die Fackeln tragen, mit sich, ohne des Königs zu achten: alles hat den Kopf verloren. Nun ist der König allein. Die Bühne liegt in vollkommenem Dunkel, nur durch die eine Seitenöffnung dringt ein fahler Mondschein und hüllt die Gestalt des Königs in ein gespenstisch wirkendes Licht. Das Gewissen hebt seine beredte Sprache an, und er sinkt an einem Pfeiler der seitlichen Architektur zum Gebete nieder. Des üblichen Gebetschemels, der von vornherein seinen Zweck verrät, oder gar einer Kapelle, die gar nicht zur Situation paßt, bedarf es nicht. Hamlet will vorübereilen, bemerkt den König und spricht seinen Monolog in dem Dunkel der anderen Bühnenseite, während der betende König von einem

Digitized by Google

schwachen Mondlicht getroffen wird. So kann diese Szene durch die einfachste Art der Inszenierung zu eindringlicher Wirkung gebracht werden, ohne die unterstützenden Mittel, die der umständliche Aufbau der Dekorationsbühne zu gewähren pflegt.

Nach dem Abgang des Königs öffnet sich der Vorhang, und auf der Hinterbühne zeigt sich das Gemach der Königin, dessen nächtliches Dunkel durch den schwachen Schein einer Ampel dürftig erhellt wird. Zwei Gobelins in der Hinterwand verkörpern in Lebensgröße den verstorbenen König und die Königin. Das Bild ihres jetzigen Gatten trägt Gertrud im Medaillon am Halse. Dies ist wohl die einzig richtige Lösung der Bilderfrage, wenn man dem Dichter zu seinem Rechte verhelfen und gleichzeitig die Gebote der Wahrscheinlichkeit im Auge behalten will. Zum Schlusse darf Hamlet nicht den toten Polonius aus dem Zimmer schleppen, wie es dann und wann wohl zu sehen ist. Das wirkt in dem groben Realismus der Ausführung als widerwärtige Roheit und erstickt den Geist der Dichtung in der Materie. Der Zuschauer weiß, daß Hamlet den Leichnam fortschaffen wird; wie dies geschieht, das soll und braucht er nicht zu sehen.

Dagegen empfiehlt es sich, diesen Akt nicht mit Hamlets: Gute Nacht, Mutter! zu schließen, sondern nach Edouard Devrients Vorgang mit den an diese Stelle zu verlegenden Worten:

> Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich;
> Schlimm fängt es an und Schlimmres nahet sich.

Diese kleine Umstellung entspricht dem berechtigten Bedürfnis der heutigen Bühne nach einem scharf pointierten Aktschluß, der auf der Shakespeareschen Bühne keine Rolle oder wenigstens nicht annähernd dieselbe wie im modernen Theater spielte. Jene Worte verdichten gewissermaßen den Inhalt der Szene und schließen sie mit einem Akkorde, der die ganze Schwere des mit Sicherheit nun hereinbrechenden Verhängnisses im Ohre des Hörers nachklingen läßt.

Die Vorteile, die die Münchner Shakespeare-Bühne durch die Möglichkeit einer ununterbrochenen Abwicklung einer längeren Szenenreihe zu bieten vermag, kommen keinem anderen Teile der Tragödie in so glänzender Weise zustatten wie dem dritten Akte. Nichts

Digitized by Google

ist der Wirkung dieses Aktes gefährlicher als seine Unterbrechung durch ein dreimaliges Fallen des Vorhangs und mehr oder minder lange Zwischenpausen; nichts vermag seine Wirkung mehr zu heben und zu steigern, als wenn diese Szenen, die zeitlich unmittelbar aufeinander folgen, auch im Spiele ununterbrochen in fieberhafter Eile an dem Auge des Zuschauers vorüberjagen.

Der vierte Akt beginnt an demselben Schauplatz, wo der dritte geschlossen hat: in dem Zimmer der Königin. Alles ist unverändert; noch brennt die Ampel, durch die Fenster erblickt man den ersten fahlen Schein des anbrechenden Tages. Die Königin liegt in derselben Stellung, wie wir sie am Schluß des dritten Aktes verlassen haben, halb besinnungslos in einem Sessel. Der König tritt behutsam ein, gefolgt von Rosenkranz und Güldenstern, die in scheuer Entfernung bei dem Eingang warten. Ein längeres stummes Spiel, in dem Gertrud emporschreckt und sich dem Gatten schluchzend in die Arme wirft, geht dem Beginn des Dialoges voraus. Die zweite und dritte Szene werden im unmittelbaren Anschluß vor dem Vorhange gespielt. Als dieser sich nach dem Monologe des Königs öffnet, sieht man auf der Hinterbühne die Ebene in Dänemark, im Hintergrund die blaue Fläche des Meeres. Daß diese von den meisten Bühnen leider so vernachlässigte Szene unter keinen Umständen fehlen darf, ist selbstverständlich. Sie ist um so wichtiger, als Hamlet selbst im vierten Akte beinahe völlig von der Bildfläche verschwindet. Auch daß Fortinbras, dessen kriegerischer Zug natürlich nur der Andeutung bedarf, dem Zuschauer schon an dieser Stelle sichtbar werde, ist von Bedeutung. Der erste Teil der fünften Szene mit Ophelias erster Wahnsinnsszene spielt vor dem Vorhang, der zweite Teil mit dem Auftritt des Laertes und der zweiten Wahnsinnsszene in der Halle, die nun durch den geöffneten Vorhang wieder den Ausblick auf Galerie und Meer zeigt. Für die Wirkung und Steigerung der beiden Opheliaszenen erweist es sich als vorteilhaft, wenn sie, wie es durch diese Einrichtung möglich ist, auf zwei verschiedene Schauplätze verteilt werden. Für die kurze Zwischenszene zwischen Horatio und den Matrosen (IV, 6) schließt sich der Vorhang; die letzte Szene des Aktes geht wieder in der Halle vor sich, deren beide hintere Ausgänge nun, um der heimlichen

Digitized by Google

Unterredung des Königs mit Laertes ihren intimen Charakter zu bewahren, mit Vorhängen verschlossen sind.

Im fünften Akt werden die Kirchhofszene und die Schlußszene, die wieder die offene Halle zum Schauplatz hat, durch eine Szene vor dem Vorhang getrennt, die den ersten Teil von V, 2, die Unterredung Hamlets mit Horatio über den Ausgang der englischen Reise und die Osrickszene bis zum Auftritt des Hofes, umfaßt. Daß diese wichtige Szene, die selbst in vielen ernst zu nehmenden und viel gerühmten Aufführungen des „Hamlet" gestrichen wird, unter keinen Umständen fehlen darf, sollte selbstverständlich sein. Sie ist für das Verständnis der Handlung unentbehrlich und fügt in dem Berichte über die Opferung von Rosenkranz und Güldenstern dem Bilde des Dänenprinzen einen Zug bei, der für das Gesamtbild die höchste Bedeutung hat.

Durch die Münchner Inszenierung, die jede Pause innerhalb des Aktes vermeidet, wurde es möglich, die ganze Tragödie mit mäßigen Strichen, aber ohne daß eine einzige Szene beseitigt wurde, in dem Zeitraum von dreieinhalb Stunden abzuspielen.

In der Ausstattung des Werkes wurde insofern ein Bruch mit der Tradition vollzogen, als das Stück, entgegen dem Brauche, seine Handlung in Anlehnung an die erste literarische Fixierung der Hamletsage durch Saxo Grammaticus in das frühe Mittelalter zu verlegen, als Renaissancetragödie in den Kostümen seiner Entstehungszeit, dem Ausgang des 16. Jahrhunderts, gespielt wurde[7]). Schon Kreyssig, Löning und viele andere haben auf den ausgesprochenen Renaissancecharakter des Werkes hingewiesen. Neuerdings hat besonders Kohlrausch in überzeugender Weise die Forderung gestellt, daß Hamlet auf der Bühne im Kostüm der Renaissance erscheinen sollte. Man kann viele und gewichtige Gründe hierfür anführen. Die wenigen Elemente, die auf den sagenhaften Charakter in der Dichtung hindeuten, der Begriff der Blutrache, das halbmythische Lehensverhältnis von England zu Dänemark u. a. rechtfertigen es keineswegs, die Handlung der Tragödie in ferne, nebelhafte Jahrhunderte zu verlegen. Hamlet bewegt sich nicht unter altnordischen Recken, sondern unter der aristokratischen, überfeinerten Hofgesellschaft des 16. Jahrhunderts. Die Einzelheiten

Digitized by Google

der Umwelt, das Auftreten der Schauspieler, Hamlets Äußerungen über deren Kunst, die Universität Wittenberg, der Zweikampf mit seinem höfischen Zeremoniell, die Anwendung des Rapiers, zahlreiche zeitgeschichtliche Anspielungen: dies und vieles andere deutet auf die vorgeschrittene Kultur des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Dies gilt auch von den Charakteren des Stückes, vor allem von dem Charakter Hamlets, der in dem ganzen sittlichen und geistigen Gehalte seiner Persönlichkeit die Atmosphäre einer höher entwickelten Kulturwelt ausstrahlt und nur aus der Zeit der Renaissance heraus verständlich ist. Will man dem Stücke also ein bestimmtes historisches Kostüm geben, so tut man wohl daran, nicht das traditionelle Kostüm des Karolingischen Mittelalters, auch nicht das des 14. oder 15. Jahrhunderts zu wählen, sondern das der Elisabethanischen Zeit, der die Tragödie ihre Entstehung dankt und deren charakteristische Merkmale ihr auf Schritt und Tritt aufgeprägt sind.

Noch besser würde man freilich tun, in diesem Werke, das in souveräner Freiheit mit allen zeitlichen Voraussetzungen schaltet, jede ängstliche historische Reminiszenz zu vermeiden. Eine Ausstattung, die in freier Anlehnung an die Zeit der Renaissance auf jedes kleinliche historische Detail zu verzichten weiß, die Dekoration und Kostüme durchaus großzügig und phantastisch zu behandeln versteht und in erster Linie die eigentümliche Charakteristik und Stimmung der einzelnen Szenen und Figuren im Auge behält: eine solche Ausstattung würde dem Stücke am besten entsprechen, sie würde das Zeitlose der Dichtung und ihren Ewigkeitscharakter am treffendsten zum Ausdruck bringen.

Digitized by Google

Shakespeares Timon von Athen auf der heutigen Bühne.

„Timon von Athen" ist für die Wissenschaft und das Theater in gewissem Sinne noch heute ein ungelöstes Problem. Die Ungleichheit des Werkes, das Nebeneinander gewaltiger dichterischer Schönheiten und zahlreicher minderwertiger, unfertiger Teile hat der Tragödie von jeher die verschiedenste Beurteilung von seiten der Ästhetiker zugezogen. Neben höchster Bewunderung für die Bedeutung der Dichtung steht ungerechte Herabsetzung und Geringschätzung. Die wissenschaftliche Forschung ist in ihren zahlreichen Kontroversen und Hypothesen über die Entstehung des Werkes und den Anteil des großen Dichters daran noch bis heute zu keinem allgemein anerkannten und unumstößlichen Resultate gekommen. Noch weniger hat das Theater trotz mannigfacher ernster Bemühungen ein positives Verhältnis zu dem Drama zu gewinnen vermocht.

Es ist ein beredtes Zeugnis für den außerordentlichen dichterischen Reiz, der diesem Werk entströmt, daß es trotz seiner offen zutage liegenden zahlreichen Unvollkommenheiten und Mängel doch zu den verschiedensten Zeiten eine mächtige Anziehungskraft auf das Theater und seine künstlerischen Führer geübt hat. Diese Anziehungskraft bewährte sich in Deutschland — seltsam genug — in unverhältnismäßig starker Weise schon in jener Zeit, da man eben erst anfing, die Riesenwelt des Briten für das deutsche Theater zu erobern. In den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als Schröder in Hamburg und Dalberg in Mannheim die erste erfolgreiche Pionierarbeit für die Anpassung der Shakespeareschen Dramen an das deutsche Theater leisteten, stand — lange vor vielen anderen Stücken, die erst in viel späterer Zeit Gemeingut der deutschen Bühnen geworden sind — „Timon von Athen" auf der

Digitized by Google

Liste der Werke, denen sich die Liebe und die Aufmerksamkeit der Theaterkundigen zuwandte.

Es ist bekannt, daß kein Geringerer als Schiller 1784 in seiner Abhandlung über die Schaubühne als eine moralische Anstalt die später allerdings getilgten Worte schrieb:

„Unsere Schaubühne hat noch eine große Eroberung ausstehen, von deren Wichtigkeit erst der Erfolg sprechen wird. Shakespeares ‚Timon von Athen' ist, soweit ich mich besinnen kann, noch auf keiner deutschen Bühne erschienen, und so gewiß ich den Menschen vor allem anderen zuerst in Shakespeare aufsuche, so gewiß weiß ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhaftiger vor mir stände, wo er lauter und beredter zu meinem Herzen spräche, wo ich mehr Lebensweisheit lernte, als im ‚Timon von Athen'. Es ist wahres Verdienst um die Kunst, dieser Goldader nachzugraben."

Der furchtbare Haß, der in dem zweiten Teile des „Timon" gegen die Menschheit und ihre Kultur emporflammt, scheint gerade in dem Zeitalter, das den Idealen Rousseaus huldigte, vielfach verwandte Saiten berührt zu haben. Schiller trug sich damals, wie er in einem Briefe an Dalberg schrieb, mit dem Gedanken, neben „Macbeth" auch „Timon" für das deutsche Theater zu bearbeiten. Die Ausführung dieses Planes kam nicht zustande.

Schon vorher aber hatte der Theaterschriftsteller J. J. Fischer in Prag den ersten Versuch unternommen, den „Timon von Athen" der deutschen Bühne zu adaptieren und seine Bearbeitung in einem Sammelbande gleichzeitig mit „Macbeth", dem „Kaufmann von Venedig" und „Richard II." im Jahre 1778 veröffentlicht. Mit einem gewissen Geschick waren die fünf Akte des Originals zu deren drei in der Bearbeitung zusammengezogen, in der Weise, daß der zweite Akt bei Fischer dem dritten des Originals entsprach, während der erste und dritte des Bearbeiters jeweils zwei Akte des Urtextes umfaßte. Abgesehen von zahlreichen Kürzungen, denen seltsamerweise auch die wirkungsvollste Szene des Stückes, das zweite Gastmahl, zum Opfer fiel — nur die Einladung hierzu wurde erwähnt — folgte das Stück ziemlich treu dem Gange des Originals. Der letzte Akt, der ohne Verwandlung im Wald vor der Höhle spielte,

Digitized by Google

ſchloß das Stück mit V, 2 und den letzten Worten Timons, die dadurch, daß die Senatoren mit Flavius vor ihm den Schauplatz verließen, den Charakter eines kurzen, abſchließenden Monologes erhielten.

Auf das Theater ſcheint Fiſchers Bearbeitung nicht gedrungen zu ſein. Dies erreichte erſt die Bearbeitung Dalbergs, die den Timon 1789 in Mannheim zum erſten Male auf die deutſche Bühne brachte [1]). Auch bei Dalberg trat natürlich wie bei Fiſcher an Stelle von Shakeſpeares blühenden Verſen die nüchterne Proſaſprache des damaligen Familienſtückes. Im übrigen ging er mit dem Originale weit radikaler und gewalttätiger um als der Prager Bearbeiter. Timon, der in Timandra eine Geliebte erhielt, wurde zum Mörder des Sempronius; dies veranlaßte das Eintreten des Alcibiades für den ſchuldigen Freund vor dem Senat und des erſteren Verbannung aus der Stadt.

In der freien und ſelbſtändigen Weiſe, wie Dalberg hier durch zahlreiche Neudichtungen in die Kompoſition des Stückes eingriff, hatte der Mannheimer Dramaturg ſeine Vorgänger in den Bearbeitungen, in denen man im eigenen Vaterlande des Dichters ſein Werk im Laufe der Jahrhunderte veränderte und verunſtaltete. Shadwell (1678) hatte dem Timon eine Geliebte, die ihn nicht verläßt, Cumberland (1771) eine Tochter gegeben, die er um Vermögen und Exiſtenz bringt: beides Erfindungen, die mit dem Geiſte des Originals unvereinbar ſind und, wie ſchon Gervinus erkannte, eine „Entwurzlung des Charakters“ bedeuten. Weit glimpflicher und pietätvoller verfuhr Lambe in der Bearbeitung, die er 1816 für Kean in London herausgab. Sie erwarb ſich das unbeſtreitbare Verdienſt, nach den Verballhornungen der vorangegangenen Jahrhunderte den echten Timon für die engliſche Bühne zum erſten Male wiederherzuſtellen. Lambe begnügte ſich mit relativ geringfügigen Änderungen und Kürzungen im Texte und benutzte nur für den letzten Akt eine neugedichtete Szene aus Cumberlands Bearbeitung.

In Deutſchland ruhte nach Fiſchers und Dalbergs erſten kühnen Verſuchen die Beſchäftigung mit dem Probleme bis tief in das 19. Jahrhundert herein [2]). Erſt im Laufe der letzten fünf Jahr-

Digitized by Google

zehnte wagten sich wieder einige Versuche hervor, den Timon für das deutsche Theater zu gewinnen. Von den drei Bearbeitungen, die sich dieses Ziel setzten: von Feodor Wehl, Albert Lindner und August Fresenius[8]) ist nur die von Lindner 1871 in Berlin auf die Bühne gelangt; sie verschwand nach zwei Aufführungen wieder im Archiv des Königlichen Schauspielhauses. Gedruckt wurde nur die Bearbeitung von Wehl in der alten „Schaubühne" von 1862; über die von Fresenius hat dieser in den Jahrbüchern der deutschen Shakespeare-Gesellschaft berichtet.

Alle diese Einrichtungen gehören zu der Gattung der sogenannten freien Bearbeitungen; keine konnte der Versuchung widerstehen, an den angeblichen und wirklichen Mängeln des Originales mit bessernder Hand herumzuflicken und diesem, wie Frenzel in seiner Besprechung der Berliner Aufführung schrieb, „moderne Nasen und Arme" anzusetzen. Am freiesten und willkürlichsten ist Lindner mit der Vorlage umgegangen; er hat sie durch zahlreiche Neu- und Umdichtungen erweitert und den Schluß der Tragödie durch einen rührseligen Ausgang entstellt, der Timon „versöhnt" durch Selbstmord enden läßt. Weit konservativer ist Feodor Wehl verfahren, dessen Einrichtung ohne wesentliche Änderungen ziemlich genau dem Originale folgt. Ihr schärfster Eingriff bestand darin, daß sie die Senatszene (III, 6), deren unorganische Stellung in dem Gesamtdrama für alle Bearbeiter ein Stein des Anstoßes war, beseitigte und sie durch eine neugedichtete Szene zu Beginn des vierten Aktes ersetzte, die den Versuch machte, die Verbannung des Alcibiades durch sein Eintreten für den von dem Senate verhafteten Timon (verhaftet wegen der „Schmach" des Gastmahls!) zu motivieren. In diesem Punkte, der losen Verbindung von Alcibiades' Verbannung mit der Handlung des Stückes, einen Wandel zu schaffen, war das Ziel, das auch Fresenius bei seiner Umarbeitung der Senatszene vorschwebte. Er ließ zu diesem Zwecke Alcibiades den Senat anflehen, „seinem in momentane Geldverlegenheit geratenen Freund Timon durch ein Darlehen aus dem Staatsschatz aufzuhelfen, und als die Senatoren fast einstimmig dies Gesuch abschlagen, gerät der jugendlich aufbrausende, ob solch schnöden Undanks empörte Alcibiades dermaßen in Zorn, daß er racheschnau-

Digitized by Google

bend den Sitzungsſaal verläßt". Die für dieſe Szene notwendig gewordenen Zuſätze entnahm Freſenius ſoviel als möglich dem Wortlaut teils geſtrichener Stellen des Timon, teils anderen Dramen Shakeſpeares — ein etwas ſeltſames Verfahren, das die alſo neu entſtandene Szene gewiſſermaßen wie ein Potpourri aus Shakeſpeares Werken erſcheinen ließ. Im übrigen war Freſenius beſtrebt, eine möglichſt treue Wiedergabe des Originales zu bieten.

Zu dem erwünſchten Ziele iſt keine dieſer drei Bearbeitungen durchgedrungen; ſie gehören, wenn man von der zweimaligen Aufführung des Stückes in Lindners Faſſung abſieht, ausſchließlich der Literatur an. Dagegen iſt es der letzten Bearbeitung, die das Stück erfahren hat, der von Heinrich Bulthaupt, beſchieden geweſen, ſich im Laufe der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine namhafte Reihe deutſcher Bühnen zu erobern. Der momentane äußere Erfolg dieſer Aufführungen vermochte allerdings nicht darüber hinwegzutäuſchen, daß der ſonſt ſo verdiente Dramaturg ſich mit dieſem ſeinem Timon auf einen Abweg verirrt hatte[4]). Seine Umarbeitung des Stückes, die an Freiheit der Behandlung alle früheren Arbeiten weit hinter ſich zurückließ, brach dem Charakter des Helden durch einen unmöglichen, rührſeligen Schluß ſeine Spitze ab und verfiel überdies, gleich Dalberg, in den unglaublichen Fehler, Timon zum Mörder zu machen und ihm dadurch eine Schuld aufzulaſten, die mit dem Problem der Dichtung ganz und gar unvereinbar iſt. Auch im übrigen war die Arbeit Bulthaupts derart frei, daß ſie wohl als eine Neudichtung mit Benutzung einiger Teile Shakeſpeares, nicht aber als eine Bearbeitung des Shakeſpeareſchen Dramas gelten konnte.

Von dem echten Timon vermochte dieſe Zwitterſchöpfung noch weit weniger eine Vorſtellung zu geben, als alle früheren Verſuche, das Stück für die heutige Bühne zu erobern. Der Wunſch, dieſen echten Shakeſpeareſchen Timon auf der Bühne zu ſehen, blieb nach wie vor ein frommer Wunſch. Auch Freſenius war am Schluſſe ſeiner Darlegungen zu dem Reſultate gekommen, daß alle bisherigen Bearbeitungen dem Schauſpiel allzuſehr ins Fleiſch ſchneiden. „Das Original überragt ſie alle bei weitem. Es dürfte ſich deshalb

Digitized by Google

schon der Mühe verlohnen, der ursprünglichen Dichtung, nur mit allernotwendigsten Kürzungen und Änderungen, noch ein weiteres Mal auf die Bühne zu verhelfen. Man wage den Versuch." Und in demselben Sinne äußerte sich Frenzel, als er über die Aufführung von Lindners Bearbeitung zu Gericht saß: „Wozu überhaupt diese Bearbeitungen! Mit einem Strich durch die Reden Timons wider Timandra und Phrynia kann man ohne den geringsten Anstoß das Stück überall darstellen."

Daß solche Stimmen im Rechte waren, zeigte die Münchner Aufführung des „Timon von Athen" vom 19. September 1910, die zum erstenmal versuchte, den echten Shakespeareschen Timon, ohne alle einschneidende Änderungen und Zusätze, bloß mit einigen zweckentsprechenden Kürzungen versehen, auf die deutsche Bühne zu stellen. Dieser Versuch, das Stück zum erstenmal in Deutschland und — wenn man an die englischen Aufführungen denkt — wohl überhaupt zum erstenmal seit Shakespeares Tagen nach dem unveränderten Original zu spielen, konnte nur gewagt werden mit Rücksicht auf die besonderen Vorteile, die dem Münchner Hoftheater durch die dortige neue Münchner Shakespeare-Bühne zur Verfügung standen.

Diese Vorteile kommen gerade einem Werke wie dem „Timon von Athen" in besonderem Maße zustatten. Wollte man versuchen, dieses spröde und ungleich gearbeitete Stück mit seinen zahlreichen Verwandlungen unverändert auf der modernen Illusionsbühne zu spielen, so würde ein solcher Versuch mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen haben. Der Kontrast zwischen den echten und unechten Teilen der Dichtung, der Riß, der zwischen den wunderbarsten Offenbarungen des Shakespeareschen Genius und der unfertigen und stümperhaften Arbeit eines Routiniers offenkundig klafft, würde sich auf der Dekorationsbühne, wo die zahlreichen Veränderungen des Schauplatzes ein fortwährendes Fallen des Vorhangs und lange Pausen erforderten, auf das peinlichste bemerkbar machen und den künstlerischen Genuß in starkem Maße schädigen. Nur eine Bühneneinrichtung, die es ermöglicht, die heterogenen Teile des Werkes durch die Kontinuität des Spieles zu einem möglichst geschlossenen Ganzen zusammenzuhalten, die es gestattet, über die

Digitized by Google

vielen schwächeren Szenen tunlichst rasch hinwegzueilen: nur eine solche Bühne ist imstande, das eigentümliche, bei allen seinen Unvollkommenheiten doch gewaltige Werk für die heutige Bühne zu retten.

Es erweist sich dabei empfehlenswert, die Tragödie statt der überlieferten Fünfteilung in drei Akte zu gliedern. Dadurch wird es möglich, die ganze Aufführung nur an zwei Stellen durch ein Fallen des Vorhangs zu unterbrechen, was für die einheitliche Wirkung der Vorstellung sehr heilsam ist. Es empfiehlt sich dies um so mehr, als die ganze Komposition des Werkes der Drieteilung entgegenkommt und die Übersichtlichkeit der Handlung durch diese Art der Gliederung gehoben wird.

Der erste Akt umfaßt demnach die beiden ersten Akte des Originals; er bringt die Exposition und die ersten Anzeichen des drohenden Bankerotts. Der zweite Akt, der dem dritten des Urtextes entspricht, zeigt die verschiedenen erfolglosen Versuche Timons, von seinen Freunden Geld zu erhalten, die Verbannung des Alcibiades durch den Senat, endlich den Höhepunkt des Werkes in der zweiten Bankettszene. Der dritte Akt umfaßt die beiden letzten Akte des Originals, deren Spaltung durch einen Aktschluß schon wegen der Armut an äußerer Handlung in diesem zweiten Teile der Tragödie sehr wenig zu empfehlen wäre.

Der erste Akt beginnt in einem Vorsaale von Timons Haus, der in stilisierter Dekoration auf der Hinterbühne gestellt ist. Ein einfacher Prospekt, hinter dem der Bankettsaal für die folgende Szene in seinen Hauptteilen bereits fertig steht, bildet den Hintergrund des kurz gehaltenen Bühnenbildes; als allegorisierende Attribute wirken zwei wertvolle Kunstgegenstände (Skulpturen), die auf den Kunstsinn des reichen Mäzenaten deuten. Eine diskrete Tafelmusik, die den ersten Teil der Szene begleitet, vorübergehende Gäste, die von Dienern hereinkomplimentiert werden, bereiten auf die Anfänge des Bankettes vor. Der Text der ersten Szenen — bei der Münchner Aufführung wurde die vortreffliche Übersetzung von Paul Heyse zugrunde gelegt — bleibt, von einigen geringfügigen Kürzungen abgesehen, unverändert. Nach dem Auftritt des Alcibiades und Timons Worten:

Digitized by Google

Seid willkommen!
Eh' wir uns trennen, ſoll uns manche Stunde
In Luſt vereinen. Bitte, tretet ein!

geleitet Timon ſeine Gäſte in das Innere des Hauſes; die Tafelmuſik ſetzt von neuem ein, und der Mittelvorhang ſchließt ſich. Während die Hinterbühne in den Bankettſaal verwandelt wird, ſpielt ſich auf der Vorderbühne die kleine Szene ab, die im Original den Schluß von I, 1 bildet: der Auftritt der „beiden Lords" und ihr Geſpräch mit Apemantus. Die „beiden Lords" ſind hier, ebenſo wie an verſchiedenen anderen Stellen des Stückes, durch Timons Freunde, am beſten Lucius und Lucullus, zu erſetzen. Die Übertragung der Rollen der verſchiedenen ungenannten „Lords" auf die mit Namen bedachten Freunde Timons empfiehlt ſich ebenſo aus praktiſcher Rückſicht, wie ſie durch die uns überlieferte vielfach unfertige Geſtalt des Stückes, das in der Benennung der Perſonen eine auffallende Flüchtigkeit zeigt, geboten und erlaubt erſcheint. Mit dem Abgang der beiden Freunde wird die Tafelmuſik, die den bisherigen Dialog diskret begleitete, lauter, der Mittelvorhang öffnet ſich und zeigt den feſtlich erleuchteten Bankettſaal, der durch die offene Säulenhalle des Hintergrundes einen Ausblick auf die tiefer liegende Stadt gewährt. Es iſt ratſam, dieſer erſten Bankettſzene die feſtliche Beleuchtung eines Abendfeſtes zu geben und ſie dadurch in einen wirkſamen äußeren Kontraſt zu ſetzen zu der zweiten Bankettſzene (III, 6), die in heller Tagesbeleuchtung zu ſpielen iſt. Dadurch wird dem Zuſchauer ſymboliſch der Gegenſatz dieſer beiden Szenen und ihrer Stellung im Kunſtwerk zum Bewußtſein gebracht: hier in dem Rauſche eines glänzenden und die Sinne betäubenden Nachtfeſtes die große Täuſchung, in der Timon im Kreiſe der Schmarotzer befangen iſt — dort die ernüchternde Klarheit des Tages, die an Stelle des blendenden Truges die Sonnenhelle der Wahrheit geſetzt hat. Die Regie hat alles zu tun, den phantaſtiſchen Charakter eines blendenden Nachtfeſtes in dem erſten Gaſtmahl zu betonen. Der Auftritt Cupidos und der Tänzerinnen, die einen üppigen Reigen vor den Gäſten aufführen, iſt beſonders geeignet, dieſe Intentionen der Regie zu unterſtützen. Nach dem turbulenten Aufbruch der vom Weine erhitzten Trinker, die Timon

Digitized by Google

zum Ausgang geleitet, bleibt Apemantus allein auf der Bühne zurück und ſchließt die Szene mit einem kurzen Monolog, der in die Worte ausklingt:

Oh, daß der Menſch ſtets offne Ohren hat
Für Schmeichelei, und nie für guten Rat!

Während von außen abermals die Abſchiedsrufe der trunkenen Gäſte vernehmbar werden und die Muſik mit einem Tuſche einſetzt, ſchließt ſich der Mittelvorhang, und es folgt ſofort auf der Vorderbühne die erſte Szene des zweiten Aktes: das Geſpräch zwiſchen dem Senator und ſeinem Diener Caphis, der von ſeinem Herrn zur Einforderung der ausſtehenden Gelder zu Timon entſandt wird, eine kurze Zwiſchenſzene, die keineswegs nach einem konkreten Schauplatz verlangt und vorzüglich vor dem Vorhang geſpielt werden kann. Für die große folgende Szene, die ganze zweite des zweiten Aktes, wird die Hinterbühne wieder in die Dekoration der erſten Szene, den Vorſaal von Timons Haus, umgebaut. Ein großer Strich trifft in dieſem Szenenkomplexe den Auftritt des Apemantus mit dem Narren und des Pagen, der mit einem Briefe der Kupplerin zu Timon kommt. Dieſe Szenen, deren Unechtheit als ein ziemlich einſtimmig anerkanntes Reſultat der philologiſchen Forſchung gilt, würden auch auf der heutigen Bühne nur als eine entbehrliche und ſtörende Epiſode wirken. In ihrer Beſeitigung begegnet ſich die Forderung der Theaterpraxis mit den Errungenſchaften der Wiſſenſchaft. Der Text hat alſo aus Timons Rede:

Tut das, Freunde!
Man ſoll ſie gut bewirten

ſofort überzugehen in die Worte, die Flavius an die Diener richtet:

Ich bitt' euch, geht hinein; ich ſprech' euch noch.

Die Diener der Gläubiger gehen ab; Timon und Flavius bleiben zu der großen Szene zurück, die nun den Schluß des erſten Aktes bildet.

Der zweite Akt, der dem dritten des Originales entſpricht, bringt zunächſt die drei Szenen, in denen Timon durch ſeine Diener Geld von den Freunden zu erhalten ſucht. Die erſte und die dritte dieſer Szenen (III, 1 und 3) ſpielt auf der Vorderbühne vor dem Vorhang,

Digitized by Google

die zweite auf der Hinterbühne, die eine Straße in Athen vorstellt. Die vierte Szene zeigt wieder den Vorsaal in Timons Haus, wie zu Beginn des Stückes. Hier spielen sich die Szenen ab, wie Timon von den Dienern seiner Gläubiger bedrängt wird.

Die folgende Senatszene (III, 5), wo Alcibiades sich für den unbekannten Täter einer unbekannten Mordtat einsetzt und dadurch seine Verbannung aus der Vaterstadt auf sein Haupt zieht, war von jeher ein Stein des Anstoßes für alle, die sich mit dem Drama beschäftigten. Gervinus hat gesagt: „Eine solche unverbundene Szene wird man im ganzen Shakespeare nicht wieder finden", und alle bisherigen Bearbeiter des Stückes schienen ihm recht zu geben, indem sie den Versuch machten, die Szene dadurch organisch mit dem Stücke zu verbinden, daß sie Timon in irgendeinen Zusammenhang mit dem Gegenstand der Verhandlung brachten. Das führte unter anderem zu Entgleisungen, wie die, daß Timon selbst zum Mörder wird — eine Versündigung gegen den Geist des Gedichtes, wie sie schlimmer nicht gedacht werden kann.

Gegenüber allen diesen Versuchen und den Angriffen, aus denen diese Versuche hervorgegangen sind, ist es nicht ohne Nutzen, sich an die Verteidigung zu erinnern, die Wilhelm Wendlandt in einer wertvollen Studie über Timon von Athen[5]) der Senatszene zuteil werden läßt. Wendlandt schreibt: „Die Frage nach der Persönlichkeit des von Alcibiades verteidigten Freundes ist übermäßig aufgebauscht. Es ist nach meiner Ansicht völlig gleichgültig, wer dieser unglückliche Freund gewesen sein kann. Dem Dichter war es offenbar gleichgültig. Die Tatsache, daß ein hochgemuter Mann einen Freund vor der Engherzigkeit und Verleumdung — denn dies sollen die Ausführungen der Senatoren sein — umsonst verteidigt, weil die Wächter des Gesetzes den übereilten Mord gleichstellen mit einem Meuchelmord und der Waffentaten des reuigen Freundes nicht eingedenk sind, genügte den Intentionen des Dichters vollkommen, um zu zeigen, daß ein freimütiger Mann im öffentlichen Leben auf dieselben Grenzen des Herzens stößt, wie ein gutmütiger im privaten." Wendlandt erblickt in dieser Szene, die er im Gegensatz zu anderen Forschern für durchaus echt hält, eine bewußte Parallele des Dichters zu der nun folgenden Bankettszene. Es ist nach

Digitized by Google

seiner Ansicht kein Zufall, daß unmittelbar vor der Bankettszene aus dem Munde des Alcibiades die Apologie der Wut und ihrer Folgen verkündigt wird.

Man mag über diese Frage denken, wie man will: wenn man Timon nach dem unveränderten Originale spielen will, liegt kein Grund vor, an dieser Stelle durch Weglassung oder Überarbeitung der vielberufenen Szene von dem einmal eingeschlagenen Wege abzuweichen. Die Erfahrung der Bühne scheint Wendlandt recht zu geben; diese Szene, der Kampf eines großzügigen Tatmenschen gegen die philiströse Engherzigkeit der Massenpsyche, übt auf der Bühne eine starke Wirkung, auch wenn über dem eigentlichen Gegenstand der Verhandlung ein geheimnisvolles Dunkel liegt.

Mit dem Abgang der Senatoren schließt sich der Mittelvorhang; während die Hinterbühne in den Bankettsaal umgebaut wird, spricht Alcibiades seinen Monolog auf der Vorderbühne. Als der Vorhang sich zur Bankettszene wieder öffnet, fällt Tafelmusik hinter der Szene ein und begleitet den ganzen folgenden Dialog, um erst bei Timons Worten:

> Deckt auf, ihr Hund', und leckt!

mit einer schrillen Dissonanz abzubrechen. Mit der Verjagung der Gäste und Timons Rede:

> Verbrenne, Haus und Stadt! Dem Haß geweiht
> Sei nun der Mensch und alle Menschlichkeit!

schließt sehr wirkungsvoll der zweite Akt. Die nachfolgende kleine Prosaszene mit dem Wiederauftritt der „Lords", die ihre verlorenen Kleidungsstücke suchen, ist trotz der charakteristischen Arabeske im Interesse der theatralischen Gesamtwirkung zu streichen, um so mehr, als in den Schlußworten dieser Szene „Statt Edelsteine gab's heut' Steine nur" einer der vielen Widersprüche, an denen die uns überlieferte Gestalt der Tragödie leidet, stehengeblieben ist.

Es könnte die Frage auftauchen, ob es nicht ratsam ist, diesem Akt noch die beiden ersten Szenen des vierten Aktes, den Monolog Timons vor den Mauern Athens und den Abschied des Flavius von den Dienern des Hauses, anzufügen. Dafür spricht, daß diese beiden Szenen sich zeitlich unmittelbar an die Bankettszene an-

Digitized by Google

schließen, wogegen zwischen ihnen und den nun folgenden Szenen im Walde ein größerer zeitlicher Zwischenraum zu denken ist. Der Akteinschnitt würde sich dann mit dem zeitlichen Intervalle decken. Die beiden Szenen wären in diesem Falle umzustellen, so daß auf das Bankett zuerst die vor dem Vorhang zu spielende Dienerszene (IV, 2) und dann erst als monumentaler Abschluß des Aktes Timons gewaltiger Monolog vor den Mauern Athens (IV, 1) zu folgen hätte. In der Tat wurde bei der ersten Münchner Aufführung des Stückes diese Anordnung der Szenen versucht. Doch lehrte die Erfahrung, daß die starke theatralische Wirkung der Bankettszene durch die unmittelbare Anreihung der beiden anderen Szenen abgeschwächt wird und daß auch Timons Monolog vor den Mauern die Stimmung nicht mehr auf der ursprünglichen Höhe zu erhalten vermag.

So ist es vorzuziehen, mit diesem Monologe, entsprechend der Akteinteilung unserer Ausgaben, den letzten Akt der Tragödie zu eröffnen. Er verlangt einen stimmungsvollen dekorativen Hintergrund: Ilissoslandschaft, in der Ferne die Stadt, gekrönt von der Silhouette der Akropolis. Dann folgt das rührende Idyll der Dienerszene (IV, 2), der Abschied des Flavius von den Hausgenossen, vor dem Vorhang. Als dieser sich öffnet, ist auf der Hinterbühne der Wald mit der Höhle aufgebaut. Das dekorative Bild dieser Szene ist von großer Bedeutung, da es während des größten und wichtigsten Teiles des letzten Aktes unausgesetzt das Auge des Zuschauers beschäftigt. Zwischen den Stämmen der Bäume muß die blaue Fläche des südlichen Meeres sichtbar sein und im Einklang mit Timons Worten („Timon hat sich für immer angebaut — Auf dem umspülten Strand der salzigen Flut") dem szenischen Bilde seine besondere Stimmung geben. Auf diesem Schauplatz spielen sich in unmittelbarer Folge alle übrigen Szenen des vierten und die beiden ersten des fünften Aktes ab. Sie lassen sich ohne Schwierigkeit in ununterbrochener Zeitfolge aneinderreihen. Die notwendigen Kürzungen treffen überall nur Einzelheiten des Textes, nirgends eine ganze Szene dieser in wundervoller Kontrastierung aufgebauten Szenenreihe. Auch Phrynia und Timandra, die in dieser Tragödie des Menschenhasses charakteristischerweise das

Digitized by Google

einzige weibliche Element vertreten, müſſen in ihrer ganzen Eigenart der Aufführung erhalten werden. Einige leiſe Retuſchen im Texte genügen, um zu beſeitigen, was eine törichte Prüderie etwa beanſtanden könnte. Die meiſten Kürzungen hat die lange Szene mit Apemantus, namentlich in ihrem letzten, dem proſaiſchen Teile zu erfahren. Dagegen iſt das köſtlich wirkende Idyll der beiden Diebe ohne jede Änderung zu erhalten; ebenſo natürlich die rührende Szene des Hausverwalters und ſeine Wiederbegegnung mit Timon. Während der beiden folgenden Szenen, alſo der beiden erſten des fünften Aktes nach der Einteilung des Originals, hat langſam die Dämmerung über die Landſchaft hereinzubrechen. Eine kurze kriegeriſche Marſchmuſik, die ganz in der Ferne vor dem Auftritt des Flavius mit den Senatoren (alſo vor V, 2) vernehmbar wird, dient dazu, dem Zuſchauer das Heranrücken des Alcibiades gegen die Stadt in Erinnerung zu rufen und die beſondere Stimmung der folgenden Szene, die Athens Abgeſandte in furchtbarer Bedrängnis zeigt, ſuggerierend zu unterſtützen.

Zum Schluß der Waldſzenen muß die Regie darauf bedacht ſein, im Zuſchauer keinen Zweifel darüber zu laſſen, daß Timons Geſchick beſiegelt iſt — daß er in den Tod geht. Es iſt dies um ſo wichtiger, als die kleine, nur einige Verſe umfaſſende Zwiſchenſzene, wo der Soldat Timons Grabſtein findet (V, 4), aus künſtleriſchen und techniſchen Gründen zu ſtreichen iſt. Der Zuſchauer muß ſich ſchon beim letzten Abgang Timons über deſſen Geſchick im klaren ſein. Auf welche Weiſe der Tod eintritt, ob durch Selbſtmord, Entkräftung uſw., iſt künſtleriſch ohne jede Bedeutung; das Dunkel, das hierüber in der Dichtung liegt, braucht das Theater nicht zu erhellen.

Vor allem liegt es in der Hand des Darſtellers, in der gebrochenen Haltung, in dem müden, weltverlorenen Ton von Timons letzter großer Rede „Kommt niemals wieder uſw.“ unverkennbar zu zeigen: hier iſt ein Sterbender.

Mit ſeinen letzten Worten:

> Grabt nur noch Gräber, Tod ſei euer Lohn!
> Birg, Sonne, dich! Vollbracht hat Timon ſchon

Digitized by Google

geht er langsam, gesenkten Hauptes in die Höhle, nachdem ein langer, müder Blick auf dem Ort seines letzten Erdenweilens noch einmal gelastet hat. Nach einer kleinen Pause, die durch ein charakteristisches stummes Spiel der drei Zurückbleibenden ausgefüllt ist, folgen leise und gedrückt die Reden der Senatoren:

Erster. Sein Groll und Gram sind unzertrennlich eins
Mit seinem Wesen.
Zweiter. Nichts bleibt von ihm zu hoffen. Gehn wir heim,
Zu sehn, welch andre Rettung uns noch bleibt
In dieser großen Not.
Erster. Es gilt zu eilen.

Die beiden Senatoren gehen ab. Flavius, der Hausverwalter, bleibt allein zurück. Der Schmerz um den verlorenen Herrn arbeitet in dem treuen Alten. Er macht eine Bewegung, als ob er ihm in die Höhle folgen wolle; aber er sieht keine Hoffnung auf Erfolg; schmerzgebeugt lehnt er gegen den Felsen der Höhle; nach einer kleinen Pause rafft er sich auf und verläßt langsam, gebrochenen Ganges den Schauplatz. Die Szene ist nun vollkommen leer; über dem Vordergrund liegen die kalten Schatten des Abends; nur zwischen den Stämmen erglüht das Meer in den letzten Strahlen der untergehenden Sonne. Die leblose Bühne liegt eine kurze Weile unverändert; dann schiebt sich langsam — sehr langsam! — der Mittelvorhang über dem Bilde zusammen. — Als der Vorhang völlig geschlossen ist, wird der vorige Kriegsmarsch, jetzt in größerer Nähe, wieder vernehmbar. Es folgt auf der Vorderbühne die kurze Zwischenszene V, 3, die über den Stand der kriegerischen Dinge und den Mißerfolg der Gesandtschaft bei Timon berichtet. Hieran schließt sich sofort die Schlußszene des Stückes (V, 5), die sich auf der Hinterbühne in derselben Dekoration wie Timons Monolog vor den Mauern (IV, 1) abspielt. In der Grabschrift Timons sind die beiden ersten Zeilen, deren Inhalt dem der beiden letzten widerspricht, zu beseitigen. Sonst erfordert auch diese Szene nur einige Striche in den allzu breit geratenen Bittreden der Senatoren.

Auch „Timon von Athen“, die herbste und sprödeste unter Shakespeares Tragödien, vermag, trotz der offenbaren Mängel und des ungleichen Wertes dieser Dichtung, mit Ehren auf der heutigen Bühne zu bestehen und das Publikum zu fesseln — unter der

Digitized by Google

Voraussetzung freilich, daß eine stilisierte und vereinfachte Bühneneinrichtung eine ununterbrochene Abwicklung des Dramas ermöglicht, und daß Inszenierung und Darstellung sich mit besonderer Liebe des im banalen Sinne nicht dankbaren, aber doch immer höchst interessanten Problems bemächtigen.

Digitized by Google

Zur ſzeniſchen Einrichtung von Was ihr wollt.

Wie „Der Widerſpenſtigen Zähmung“, ſo war auch „Was ihr wollt“ dazu verurteilt, dem deutſchen Theaterpublikum zuerſt in der entſetzlichen Verſtümmelung von Deinhardſtein bekannt zu werden. Dieſe Bearbeitung des Luſtſpiels, die unter dem Titel „Viola“ 1839 am Wiener Burgtheater zum erſtenmal in Szene ging und ſich von da auf viele andere Theater verbreitete, verſündigte ſich am Geiſte Shakeſpeares beinahe in noch ſchlimmerer Weiſe, als desſelben Bearbeiters berüchtigte und trotzdem noch heute viel geſpielte „Widerſpenſtige“. Die Dichtung wurde in eigenmächtiger Weiſe umgeſtaltet, ſo vor allem durch die Wiederherſtellung der von Shakeſpeare in ſo glücklicher Weiſe veränderten Erzählung des Novelliſten, wonach Viola ſchon ſeit früher den Herzog liebt und mit der bewußten Abſicht, ihn zu gewinnen, an ſeinen Hof kommt; in gleicher Weiſe wurde die Löſung verändert, Viola und Sebaſtian wurden in eine Virtuoſenrolle für eine Schauſpielerin zuſammengelegt, der ganze Dialog wurde verflacht und trivialiſiert, köſtliche humoriſtiſche Teile ohne jedes Verſtändnis für den Charakter des Stückes ausgemerzt.

Einen ſo unbeſtrittenen und dauernden Sieg freilich wie die „Widerſpenſtige“ hat Deinhardſteins „Viola“ auf den deutſchen Bühnen glücklicherweiſe nicht errungen. Schon zu Beginn der fünfziger Jahre traten ihr ungleich beſſere und wertvollere Bearbeitungen in den Einrichtungen von Gutzkow und Eduard Devrient zur Seite. Eine 1850 in Dresden geſpielte Bearbeitung des dortigen Schauſpielers und Regiſſeurs Karl Quanter benutzte in verſchiedenen Punkten die Arbeit von Deinhardſtein und behielt für Marie Bayer-Bürck die Einrichtung der Doppelrolle bei. Eine treue Wiedergabe des Originals bot dagegen die Bearbeitung von Eduard

Digitized by Google

Devrient, die 1858 in Karlsruhe zum erstenmal gespielt wurde, und die sich nur in einem Zuge, der zaghaften Umwandlung des verkleideten Pfarrers in einen Doktor, von dem ungünstigen Vorbilde Deinhardsteins beeinflussen ließ. Zu diesen älteren Arbeiten trat in neuerer Zeit die Bearbeitung des Stückes von Gustav zu Putlitz, die 1864 zuerst in Schwerin und 1877 in Karlsruhe gespielt wurde, ferner die Einrichtung von Oechelhäuser, die vom Berliner Schauspielhaus aus (1874) ihren Weg über verschiedene Bühnen fand. Während Oechelhäuser im ganzen sehr schonend mit dem Original verfuhr, gestattete sich Putlitz insofern größere Freiheit, als er zum erstenmal eine stärkere Konzentrierung der Schauplätze für die Vorgänge des Lustspiels vornahm. Er teilte das Stück in drei Akte und war in der Lage, durch eine geschickte Anordnung und Zusammenlegung der Szenen jedem einzelnen Akt einen einheitlichen Schauplatz zu geben. Die äußeren Vorteile dieser Einrichtung wurden indessen durch manche Gewaltsamkeiten, die sie nach sich zog, aufgewogen, vor allem durch die Gefährdung der dichterischen Stimmung an verschiedenen Stellen und durch die gewaltsame Art, womit vieles Schöne, so vor allem die Gestalt des Narren (diese Rolle wurde mit der des Fabio verschmolzen) geopfert wurde.

Sehr bedeutende Verdienste um die Einbürgerung und eine geschmackvolle künstlerische Wiedergabe des Lustspiels auf der deutschen Bühne haben sich sodann die Meininger erworben. Ihre Einrichtung und Inszenierung ist für die weiteren Bühnenschicksale des Stücks in vielen Punkten maßgebend geworden. Sie hat vor allem einen sehr glücklichen, einigermaßen neutralen und doch stimmungsvollen Schauplatz konstruiert, halb Garten, halb Hof vor dem Landhaus Olivias, wo sich beinahe sämtliche Szenen des Stücks in ungezwungener Weise abspielen konnten. Nur für den fünften Auftritt des ersten und für den dritten des zweiten Aktes wurde je eine Verwandlung notwendig, in ein Zimmer bei Olivia und in ein Zimmer im Palaste des Herzogs. Im übrigen wurde der Text des Originals beinahe unverändert wiedergegeben.

Neuerdings hat Richard Fellner in Wien den interessanten Versuch gemacht (1896), in Anlehnung an die von Immermann

Digitized by Google

geleitete Düſſeldorfer Dilettantenaufführung des Stückes von 1840, das Luſtſpiel auf einer dem altengliſchen Bühnengerüſte in freier Weiſe nachgebildeten Phantaſiebühne ſpielen zu laſſen[1]). In die Mitte der Hauptbühne, deren Proſpekt den Park Olivias und die Ausſicht auf den Hafen zeigte, war eine kleine, durch einen Gobelinvorhang zu verſchließende Bühne hineingebaut, die, ſobald der Vorhang geöffnet war, das Zimmer Olivias darſtellte. Hier konnten ſich beinahe ſämtliche Szenen des Stücks abſpielen, unter ähnlichen Vorteilen, wie ſie Tieck in ſeiner Novelle „Der junge Tiſchlermeiſter“ und Immermann in ſeinem Bericht über die Düſſeldorfer Aufführung beſchrieben haben. Nur ſchade, daß der einheitlich-ſymboliſche Charakter dieſer Bühne dadurch einigermaßen Not litt, daß für die Szenen des Herzogs ein beſonderer, vor der kleinen Bühne herabgelaſſener Proſpekt verwendet wurde. Auf der alten Münchner Shakeſpeare-Bühne, unter Jocza Savits, wurde das Stück in den neunziger Jahren nach den bekannten Grundſätzen dieſer Bühnenreform ohne jede Veränderung geſpielt, ohne daß freilich bei der Nüchternheit des ſzeniſchen Bildes die phantaſtiſche dichteriſche Stimmung des Luſtſpiels zu ihrem Rechte kam.

Von neueren Bearbeitungen iſt neben einer Einrichtung, die Emil Claar in freier Anlehnung an die der Meininger für Frankfurt a. M. herſtellte, in erſter Linie eine ſolche von Karl Zeiß in Dresden in rühmender Weiſe hervorzuheben. Sie wurde 1905 zum erſtenmal am Dresdener Hoftheater und ſpäter u. a. auch in Stuttgart geſpielt. Zeiß verlegt die Handlung des Stückes von Illyrien nach England, der Erwägung folgend, daß die landſchaftliche Einkleidung des Luſtſpiels nur äußerlich iſt und daß dem Hörer namentlich aus dem burlesken Teil des Stückes die ganz beſondere Luft des luſtigen Alt-England entgegenweht — eine an ſich gewiß ſehr richtige Erwägung, die konſequenterweiſe allerdings dazu führen müßte, auch bei vielen anderen Stücken des Dichters eine derartige Translokation der Handlung vorzunehmen. Der erſte Akt hat bei Zeiß einen dreimaligen Wechſel des Schauplatzes. Er beginnt das Stück mit dem Auftritt Violas und des Bootsmannes (I, 2) an der Küſte, verwandelt die Bühne ſodann in eine offene Halle im Palaſte des Herzogs, wo die verkleidete Viola von dieſem zu Olivia

Digitized by Google

entsandt wird (Kombination von I, 4 und I, 1); dann folgen in Olivias Zimmer die burleske Szene I, 3 und die erste große Olivia-szene I, 5; endlich als Schlußszene des Aktes im Palaste des Herzogs Violas Monolog (aus II, 2) und daran anschließend die große Szene zwischen ihr und dem Herzog (II, 4), wobei das Lied nicht von dem Narren, sondern von Viola gesungen wird und unter Umstellung des Textes den wirksamen Schluß des Aktes bildet. Vom zweiten Akte an bleibt der Schauplatz des Stückes — dieses ist in vier Akte geordnet — bis zum Schlusse unverändert: ein Gartenplatz vor Olivias Haus mit der daran vorüberführenden öffentlichen Verkehrs-straße. Der Zwischenvorhang braucht nur noch einmal, in der Mitte des zweiten Aktes, zur Überbrückung des Zeitintervalles zwischen dem nächtlichen Trinkgelage und Malvolios Briefszene, für einen Augen-blick zu fallen. Eine besondere Sorgfalt hat Zeiß der Gestaltung des Textes zuteil werden lassen, der auf Grundlage von Schlegels Übersetzung in vielen Einzelheiten nach Gildemeister und Dingel-stedt revidiert wurde.

Die Reformen und Errungenschaften der modernen dekorativen Bestrebungen sind „Was ihr wollt" zum erstenmal in der Vor-stellung des Stückes im Münchner Künstlertheater (Juni 1908) zuteil geworden. Die feine Künstlerhand von Julius Diez hatte den dekorativen Rahmen und die Kostüme entworfen und dem Stücke dadurch einen neuen und eigenartigen Reiz gegeben, der in seiner Bedeutung nicht zu verkennen war, auch wenn man nicht mit allen Einzelheiten der dekorativen Gestaltung einverstanden sein konnte. Einige Szenen, so vor allem die Belauschung Malvo-lios durch das burleske Kleeblatt, kamen durch die ebenso einfache wie künstlerisch vornehm empfundene dekorative Gestaltung von Diez zu außerordentlicher Wirkung, anderes, so vor allem das En-semble der großen Schlußszene, blieb durch die szenische Anordnung und die engen Verhältnisse der kurzen Reliefbühne weit hinter der Wirkung zurück, die damit durch eine geschmackvolle Inszenierung auf einer tieferen Bühne erreicht werden kann.

Vor allem aber wurde der künstlerische Wert dieser Vorstellung durch die Benutzung einer neuen Bearbeitung geschädigt, die alles eher als vorbildlich genannt werden konnte. Sie ging von dem ver-

Digitized by Google

kehrten Bestreben aus, den Text der Schlegelschen Übersetzung zu „modernisieren", um ihn dadurch dem Verständnis des heutigen Hörers näher zu bringen. Diese Modernisierung bestand zumeist darin, daß sie den Text in unerhörter Weise trivialisierte, mit sprachlichen Änderungen, die vielfach an der äußersten Grenze des guten Geschmackes standen.

Auch die szenische Gestaltung des Stückes, die in der Hauptsache dem Originaltext folgte und nur die Akteinteilung zwischen dem zweiten und dritten und diesem und dem vierten Akte zugunsten wirkungsvoller Aktschlüsse verschob, war dadurch wenig glücklich, daß sie in den ersten Akten ein fortwährendes Fallen des Zwischenvorhangs nach den teilweise sehr kurzen Szenen notwendig machte.

Die großen Gefahren, die in einer solchen Zerstücklung des Lustspiels liegen, hatte Max Reinhardt in richtigem Empfinden zu vermeiden gesucht, als er das Stück bei seiner ersten Inszenierung auf dem Berliner Deutschen Theater (1907) für die Drehbühne einrichtete und dadurch eine rasche Bewältigung der Verwandlungen bei offener Szene ermöglichte. Die kurzen Pausen bei der Drehung der Bühne benutzte Reinhardt, um dem Publikum in kleinen pantomimischen Zwischenszenen, die unter Musikbegleitung schattenhaft vorüberhuschten, Vorgänge, die hinter der Bühne spielen, leibhaftig vor Augen zu führen. Wenn der Zuschauer dadurch beispielsweise Augenzeuge wurde, wie Malvolio die gelben Strümpfe anlegt, so war das freilich insofern keine glückliche Eingebung, als der Witz der folgenden Szene damit vorweggenommen und die überraschende Wirkung der Szene, wo Malvolio zum erstenmal mit gelben Beinen erscheint, stark geschädigt wurde.

Glücklicher als in Berlin hat Reinhardt bei seiner Inszenierung des Stückes im Münchner Künstlertheater (Juni 1909), wo ihm statt der Drehbühne nur die kurze Reliefbühne zur Verfügung stand, das Problem der Verwandlungen zu lösen gesucht. Der Wechsel des Schauplatzes geschah bei offener Szene: zuerst verdunkelte sich die Bühne langsam, dann huschte unter charakteristischer Musik ein Schwarm phantastisch gekleideter Masken herein und führte, bunte Laternen schwingend, burleske Tänze auf; von den Abräumern, die sich darunter befanden, wurde währenddessen die Bühne umgebaut,

Digitized by Google

ohne daß dies dem Zuſchauer in dem dunklen und ſchattenhaften Maskengetriebe zum deutlichen Bewußtſein kam; als der Umbau vollendet war, ertönte eine Glocke, die Muſik hörte auf, die Geſtalten verſchwanden; unter allmählicher Erhellung der Bühne zeigte ſich das neue ſzeniſche Bild. Das war ein vortrefflicher Gedanke der Regie und gab in der geſchmackvollen Ausführung dieſer kleinen Zwiſchenſzenen den Verwandlungen einen ganz eigenartigen, beinahe märchenhaft wirkenden Reiz, der ausgezeichnet zu dem Charakter und Stil dieſer romantiſchen Komödie paßte.

Nur durch dieſe Art der Verwandlung wurde es möglich, die beiden erſten Akte — mit Ausſchluß der Szene II, 4, die den dritten Akt eröffnete — genau nach der Szenenfolge des Originals zu ſpielen, ohne die Stimmung durch die Häufigkeit des Ortswechſels zu zerreißen.

Leider entſprach die Aufführung ſelbſt — von anregenden und guten Einzelheiten abgeſehen — ſehr wenig den hohen Erwartungen, die man nach der Eigenart dieſer Verwandlungstechnik für die Vorſtellung hegen durfte. Auch Reinhardts Inſzenierung, die unglaublicherweiſe auch das alte Virtuoſenmätzchen der Doppelrolle Viola-Sebaſtian wieder aufgriff, verfiel in den Fehler vieler moderner Aufführungen dieſes Luſtſpiels, in „Was ihr wollt“ ausſchließlich das burleske Element zu betonen. Die wundervolle Poeſie des ernſten Teils der Handlung kam ganz und gar zu kurz; alle dieſe Szenen blieben erſchreckend nüchtern und poeſielos; der ganze entzückende Liebreiz, der über die herrliche Mädchengeſtalt Violas ausgegoſſen iſt, wurde unbarmherzig von ihr abgeſtreift. Dagegen wurden die burlesken Szenen in übertriebener und ſelbſtgefälliger Weiſe in die Breite gezogen; der Text wurde mit unabläſſigen Extempores in geſchmackloſeſter Weiſe durchſetzt; die Darſtellung verlor ſich in eine unerträgliche, auf den Geſchmack der Galerie berechnete Poſſenreißerei, die das poetiſche Luſtſpiel auf das Niveau einer rohen Zirkuspoſſe herabdrückte.

Man kann ſich an der Aufführung von „Was ihr wollt“, dieſes herrlichen Juwels unter den Luſtſpielen des großen Dichters, in dem ſich die ernſten und die heiteren Teile in einziger Harmonie zu einem wundervollen harmoniſchen Ganzen verſchlingen, nicht grau-

Digitized by Google

samer versündigen, als wenn man die burlesken Szenen auf Kosten des poetischen Gehaltes einseitig herausarbeitet und das romantische Lustspiel durch den Ton der Darstellung in eine derbe Faschingsposse verwandelt. Diese Versündigung wird auch durch das üble Beispiel, das die englische Bühne hierin vielfach gegeben hat, nicht entschuldigt — und noch weniger durch den Umstand, daß eine solche Darstellung des Stückes für den Geschmack des großen Publikums weitaus dankbarer ist als eine Aufführung, die dem Geiste der Dichtung in künstlerischer Weise gerecht zu werden sucht. Eine solche hat ihr Augenmerk vielmehr darauf zu richten, die burlesken Szenen, bei aller Kraft des Humors und der Charakteristik, abzudämpfen und sie auf den poetischen Grundton des Ganzen abzustimmen, damit das Gleichgewicht der Dichtung auch bei der Aufführung nicht verschoben werde.

Durch die Aufführung von „Was ihr wollt" auf der Bühne des Münchner Künstlertheaters waren die Wege gewiesen, wie man die Resultate der modernen dekorativen Bewegung diesem Lustspiel zugute kommen lassen konnte. Schon Tieck und Immermann hatten in ihren szenischen Versuchen mit diesem Stücke gezeigt, welche Vorteile hier eine vereinfachte Phantasiebühne zu gewähren vermag. Bei jenen früheren Versuchen hatte man freilich das Wichtigste, was heute vielfach versäumt wird, die Möglichkeit einer ununterbrochenen Abwicklung der Handlung, niemals außer acht gelassen. Man wußte, wie wichtig es war, daß der Hörer nicht durch häufige Verwandlungen und lange Aktpausen aus dem Banne der phantastischen Dichtung gerissen werde.

Hier liegen die Gefahren des Stückes, wenn man es auf die moderne Illusionsbühne übertragen will.

Steht hierfür nicht die Drehbühne mit ihren großen technischen Vorteilen zur Verfügung[2]), so ist es auf alle Fälle empfehlenswert, in ähnlicher Weise wie es bei den Meiningern geschah, einen kombinierten Schauplatz herzustellen, wo sich die Vorgänge des Lustspiels möglichst ununterbrochen hintereinander abspielen können. Bei „Was ihr wollt" ist eine derartige Vereinfachung der Szenerie sehr wohl möglich, ohne daß dem besonderen dichterischen Reiz der Komödie ein Schaden droht.

Digitized by Google

Den Schauplatz des Stückes bildet in dieſem Fall, ähnlich wie in der Einrichtung der Meininger, ein parkartiger Platz vor Olivias Landhaus, der gleichzeitig dem öffentlichen Verkehr zugänglich iſt. Das Haus ragt in ſchräger Front auf der einen Seite in die Bühne herein. Von einem Altan in der Höhe des erſten Stockes führen zu beiden Seiten zwei Freitreppen in den Garten herab. Unter dem Altan iſt eine Tür mit kleinem Laden, die in das Innere führt, zu einem Gemach, das im vierten Akt als Malvolios Gefängnis dient. Hier können ſich beinahe ſämtliche Szenen des Stückes in zwangloſer Weiſe abſpielen; auch die einleitende Szene des Luſtſpiels, die nach dem Vorgang der Meininger als ein Morgenſtändchen des Herzogs für Olivia gedacht werden kann. In einem Punkt iſt es möglich, noch einen Schritt über die Meininger hinauszugehen: auch die Szene in Olivias Haus (I, 5), die erſte Begegnung zwiſchen Olivia und Viola, kann unter Erſparung einer Verwandlung in dem Gartenplatz vor dem Hauſe geſpielt werden. Viola iſt als Liebesbote des Herzogs in das Haus getreten; Olivia und Malvolio kehren von einem Spaziergange durch den Park zurück; die Vorgänge, die ſich bei Shakeſpeare vor der Tür abſpielen, können, mit einigen geringfügigen Änderungen im Text, im Innern des Hauſes vor ſich gehen; Olivia läßt den Boten ihres Bewerbers in den Garten zu ſich bitten, wo die Szene zwiſchen ihr und Viola in einem lauſchigen Gartenplätzchen einen ebenſo geeigneten Hintergrund erhält, wie in dem Innern des Gemachs[3]).

Durch dieſe Anordnung wird es möglich, den Schauplatz nur an einer einzigen Stelle des Stückes, für die große Szene zwiſchen Orſino und Viola (II, 4), in ein Gemach des Herzogs zu verwandeln. Da dieſe beiden Verwandlungen mit Leichtigkeit bei offener Szene vollzogen werden können, wird jede Pauſe innerhalb der Aufführung entbehrlich, und das ganze Luſtſpiel kann — ſehr zum Vorteil ſeiner Wirkung — ohne jede größere Unterbrechung nach den einzelnen Akten in ununterbrochenem Zuſammenhang geſpielt werden.

Mit dieſer Art der Einrichtung dürfte der äußerſte Schritt geſchehen ſein, der in dem Streben nach möglichſter Vereinfachung der Szenerie ohne Bedenken getan werden kann. Eine Aufführung

Digitized by Google

des Luſtſpiels, die an dem Düſſeldorfer Schauſpielhaus unter der Leitung von Guſtav Lindemann im Februar 1906 in Szene ging, machte den Verſuch, noch einen Schritt weiter zu gehen und das ganze Stück, mit Beſeitigung aller Verwandlungen, auf einem Schauplatz zu ſpielen — ein Verſuch, der in ähnlicher Weiſe ſchon vor vielen Jahren am Hamburger Thaliatheater unter Hans Gelling und am Wiesbadener Reſidenztheater unter Hermann Rauch unternommen worden war und der ungefähr gleichzeitig mit Düſſeldorf am Heidelberger Stadttheater in einer von dem dortigen Hebbelverein veranſtalteten Aufführung des Luſtſpiels gewagt wurde. Auch Hermann Bahr war ſchon 1896, gelegentlich der Wiener Aufführung von „Was ihr wollt“ auf Fellners Phantaſiebühne, mit dem Vorſchlag hervorgetreten, das ganze Stück auf einem unveränderten Schauplatz ſpielen zu laſſen (Wiener Theater, 1899, S. 333). Er wünſchte eine Dekoration, die hinten Stadt und Hafen, rechts die Front von Olivias Villa, links eine Laube des herzoglichen Gartens ſehen ließe; dazwiſchen eine freie Gegend, die je nach der Szene bald die Straße, bald den Garten des Herzogs, bald den Olivias „bedeuten“ ſollte. Damit aber der Zuſchauer „dieſer Bedeutungen, die wechſeln, immer eingedenk bliebe“, ſollte jedesmal der Teil der Bühne, der in der betreffenden Szene die anderen beherrſcht, bald Olivias Haus, bald die Laube, bald der Hafen, beleuchtet, die anderen Teile aber im Schatten gelaſſen werden. Dieſer Vorſchlag, der die moderne Dekorationsbühne mit ihren beſtimmt als ſolchen gekennzeichneten Örtlichkeiten und eine ideale Neutralbühne in verwirrender Weiſe untereinandermengt, iſt nicht ſehr glücklich; noch weniger kann der abſurde Gedanke befreunden, durch den Wechſel der Beleuchtung gewiſſermaßen einen Wegweiſer für die Phantaſie des Zuſchauers zu ſchaffen.

Im Gegenſatze zu ſolchen unfruchtbaren Theorien ſuchte Lindemanns Inſzenierung zu Düſſeldorf mit voller Ausnutzung der modernen Dekorationsbühne einen konkreten Schauplatz zu konſtruieren, auf dem ſich ſämtliche Vorgänge des Luſtſpiels mit einiger Wahrſcheinlichkeit abſpielen konnten. Lindemann rückte die Häuſer Olivias und Orſinos in unmittelbare Nachbarſchaft, das eine auf die rechte, das andere auf die linke Seite der Bühne; bei-

Digitized by Google

der Gärten trennte eine niedere Hecke, die von vorn nach hinten ziehend die Bühne in zwei Hälften teilte. Eine erhöhte Terraſſe mit Treppen, die die Gärten im Hintergrund abſchloß, vermittelte den Übergang von einem Haus in das andere; dahinter zog erhöht die Straße vorüber, die hier zugleich mit der von der Meeresküſte kommenden Straße zuſammentraf. Weiter zurück war das Meer ſichtbar; das Gefängnis Malvolios war unter der einen Treppe angebracht. Auf dieſem Schauplatz konnten ſämtliche Vorgänge des Stückes vor ſich gehen. Auch die Szene im Palaſte des Herzogs (II, 4) konnte hier ins Freie, auf die Terraſſe vor ſeinem Haus und in den Garten, verlegt werden. Allein man überſah bei dieſer Verlegung, daß gerade dieſe Szene unbedingt die traute Intimität eines abgeſchloſſenen Raumes verlangt und nur mit ſtarker Schädigung ihrer beſonderen dichteriſchen Stimmung unter den freien Himmel gezerrt werden kann, an einen Platz, der in der nächſten Nähe der öffentlichen Verkehrsſtraße gelegen iſt. Auch die unmittelbare räumliche Aneinanderrückung von Olivias und Orſinos Haus iſt nicht empfehlenswert und ſchädigt die Stimmung vieler Szenen. Man kann ſich des ſtörenden Gefühles nicht erwehren, daß alles, was in dem einen Garten vorgeht, in dem anderen Hauſe beobachtet wird. Die Teilung der Bühne durch die Hecke hat, abgeſehen von der Unnatürlichkeit und der unſchönen Symmetrie des ſzeniſchen Bildes, den Nachteil, daß der Spielraum, der ſich in den weitaus meiſten Szenen natürlicherweiſe auf die eine Hälfte der Bühne beſchränkt, in ſtörender Weiſe eingeengt wird und daß die ſzeniſche Anordnung der Vorgänge dadurch etwas Gedrücktes und Gezwungenes erhält. Die Szenen auf der Straße werden dem Zuſchauer allzu fern gerückt. Die Vorteile einer ſolchen Inſzenierung ſind alſo ſehr fraglicher Art, trotz aller Geſchicklichkeit, die in der Erfindung und in dem raffiniert ausgeklügelten ſzeniſchen Aufbau jenes gemeinſamen Schauplatzes zutage tritt.

In der Akteinteilung des Stückes empfiehlt es ſich, von der Anordnung des Originales und der ihr folgenden Einrichtung der Meininger in einem Punkte abzuweichen.

Zwiſchen dem dritten und vierten Auftritte des erſten Akts iſt bei Shakeſpeare ein zeitlicher Zwiſchenraum von drei Tagen gedacht.

Digitized by Google

Valentin ſagt zu Viola, die ſoeben in die Dienſte des Herzogs getreten iſt, mit Bezug auf dieſen: „Er kennt Euch erſt ſeit drei Tagen, und ſchon ſeid Ihr kein Fremder mehr.“ Indem die Meininger dieſe Szene ohne Verwandlung und in unmittelbarer Folge an die vorangehende dritte Szene des Aktes heranrückten, ſahen ſie ſich zu der textlichen Variante genötigt: „Er kennt Euch erſt ſeit fünfzehn Minuten uſw.“ Dieſe Änderung iſt — abgeſehen von der an die Grenze der Lächerlichkeit ſtreifenden Zeitbeſtimmung nach der Minutenuhr — gewiß nicht zu billigen. Viola, eine Fremde in dem Land, geht in Mädchenkleidern ab; nach einem Zeitraum, der für die Darſtellerin knapp zum Umzug ausreicht, erſcheint ſie wieder in Männerkleidern; und ſchon iſt ſie dem Herzog nicht mehr fremd und geſteht ſich in derſelben Szene:

Doch wo ich immer werb', o Müh' voll Pein!
Ich ſelber möchte ſeine Gattin ſein.

Das iſt zu viel, ſelbſt mit Rückſicht auf die ganz beſondere Geſchwindigkeit der Theaterzeit. Es muß hier, vor allem im Intereſſe Violas, die Illuſion beſtehen, daß ein längerer Zwiſchenraum zwiſchen beiden Auftritten verfloſſen iſt. Dieſe Illuſion wird auf der heutigen Bühne nur durch das Fallen des Vorhangs, der ſich hierfür nur eine halbe Minute zu ſchließen braucht, hervorgezaubert. Es empfiehlt ſich alſo, an dieſe Stelle den Schluß des erſten Aktes zu legen. Der zweite Akt hat ſodann die vierte und fünfte Szene des urſprünglichen erſten Aktes und die beiden erſten Szenen des zweiten Aktes zu umfaſſen. Der dritte Akt entſpricht dem zweiten im Original (II, 3, 4, 5); der vierte Akt umfaßt den dritten und vierten des Originals, deren Vorgänge ſich vorzüglich zu einem Ganzen aneinanderfügen. Der fünfte Akt entſpricht ohne jede weſentliche Änderung demſelben Akt des Originals.

Dieſe Akteinteilung iſt der unſerer Shakeſpeare-Ausgaben auch inſofern vorzuziehen, als ſie dem ſzeniſchen Gefüge des Luſtſpiels eine glückliche Symmetrie verleiht. Auf dem Höhepunkt des Stücks, in der Mitte des dritten Aktes, ſteht die wundervolle Szene im Innern des herzoglichen Palaſtes, die die pſychiſche Peripetie in dem Verhältnis zwiſchen Orſino und Viola bildet. Sie erhält eine äußerſt wirkſame Folie durch ihre Einrahmung: das nächt-

Digitized by Google

liche Trinkgelage der Zechkumpane einerſeits und die Auffindung des vermeintlichen Liebesbriefes durch Malvolio andrerſeits. In jener Szene ſelbſt iſt das „alte, ſchlichte“ Lied, das der Herzog ſich vorſingen läßt, nach dem Vorbilde Devrients, dem auch die Meininger und neuerdings Karl Zeiß u. a. mit Recht gefolgt ſind, von dem Narren auf Viola zu übertragen. Die Gründe, die Devrient in der Einleitung zu ſeiner Bühnenbearbeitung (Bühnen-Shakeſpeare I, Leipzig 1873) für dieſe naheliegende und durch den Text ſelbſt beinahe aufgezwungene Änderung vorbringt, ſind ſo ſtichhaltig und einleuchtend, daß man ſich ihnen nur ſchwer entziehen kann.

Viola läßt ſich als Sänger beim Herzog einführen, ſie ſagt zum Schiffshauptmann:

denn ich kann ſingen
Und ihn mit allerlei Muſik ergötzen.

Gleich zu Beginn der Szene im Gemache des Herzogs fordert dieſer Viola zum Singen auf:

Nun denn, Ceſario, jenes Stückchen nur,
Das alte, ſchlichte Lied von geſtern abend!

In auffallendem und völlig ungeklärtem Widerſpruche hierzu ſagt der Höfling Curio auf die abermalige Mahnung des Herzogs, mit dem Liede zu beginnen:

Euer Gnaden verzeihen, der es ſingen ſollte, iſt nicht hier.

Und nun wird mit einem Male Olivias Narr als der bezeichnet, der „es ſingen ſollte“. Als dieſer erſcheint, ſagt ihm der Herzog, der doch ſoeben noch Ceſario als den Sänger des „Liedes von geſtern abend“ begrüßte:

Komm, Burſch! Sing uns das Lied von geſtern abend.
Gib acht, Ceſario, es iſt alt und ſchlicht.

Hier liegt ein ſeltſamer Widerſpruch, der meiſtens nicht beachtet wird. Devrients Hypotheſe, daß hier eine Korruption des Textes vorliegt, iſt ſehr wahrſcheinlich. Es iſt ſehr wohl möglich, daß es ſich hier um eine Verlegenheitseinlage handelt: daß die urſprüngliche Abſicht des Dichters, Viola das Lied ſingen zu laſſen, durch eine augenblickliche Heiſerkeit des Darſtellers durchkreuzt und daß in letzter Stunde der Narr, in einer ziemlich ungeſchickten Motivierung ſeines Erſcheinens, an Violas Stelle geſetzt wurde. Jeden-

Digitized by Google

falls gibt die ſeltſame und widerſpruchsvolle Faſſung des Textes dem heutigen Regiſſeur das volle Recht, das ſchwermütige Lied, das ſo vortrefflich in Violas Mund paßt, auf der Bühne ihr zuzuteilen.

Singt Viola die Worte:

Komm herbei, komm herbei, Tod,
Und verſenk' in Zypreſſen den Leib

ſo kann die Darſtellerin den ganzen Schmerz der unerwiderten Liebe in die träumeriſche Weiſe legen, und dem Darſteller des Herzogs iſt Gelegenheit gegeben, die wichtige Peripetie dieſer Szene, den unbewußten Übergang ſeiner Neigung von der vermeintlich geliebten Olivia auf das verkleidete Mädchen, das ihm zur unentbehrlichen Begleiterin geworden iſt, zum charakteriſtiſchen Ausdruck zu bringen.

Gegenüber den zahlreichen Gründen, die für dieſe Anordnung ſprechen, könnte man höchſtens das eine entgegnen: daß in dem Vortrag des melancholiſchen Liedes durch den Narren ebenfalls ein echt Shakeſpeareſcher Zug zu erkennen ſei.

Entſcheidend für dieſe Frage bei der heutigen Aufführung des Luſtſpiels dürfte vor allem die praktiſche Erwägung ſein, ob Viola oder der Narr den muſikaliſchen Gehalt des Liedes beſſer zur Wirkung zu bringen vermag. Denn nur durch eine wirklich ſchöne und ſtimmungsvolle muſikaliſche Wiedergabe des Liedes kann der reiche Stimmungsgehalt dieſer Szene zu ſeinem Rechte kommen. Iſt die Darſtellerin der Viola dazu nicht imſtande, ſo möge man getroſt den Ausweg wählen, den Narren, der auf alle Fälle ein tüchtiger und ſtimmbegabter Sänger ſein ſollte, an ihre Stelle zu ſetzen.

Im fünften Akt iſt entgegen der Anordnung Oechelhäuſers, der Viola zum Schluß in Mädchenkleidern erſcheinen läßt und eine dementſprechende Umſtellung des Textes vornimmt, an dem unveränderten Wortlaut des Originals feſtzuhalten. In der Art, wie ſich in der Schlußſzene des Stücks die humoriſtiſchen und die lyriſch-poetiſchen Elemente wechſelſeitig ablöſen und ſich zu einem Ganzen von unbeſchreiblich reizvoller Wirkung durchdringen, liegt ein beſonderer dichteriſcher Zauber dieſer Szenen, der durch keinen Eingriff von fremder Hand zerſtört werden darf.

Digitized by Google

Engliſche Shakeſpeare-Feſtſpiele.

(1907.)

Der Beſuch, den Beerbohm Tree mit ſeiner Truppe im April 1906 der deutſchen Reichszentrale abſtattete, hat die Aufmerkſamkeit der deutſchen Theaterwelt mehr, als es bis dahin der Fall geweſen war, auf die engliſche Bühnenkunſt, insbeſondere auf die Shakeſpeare-pflege des heutigen engliſchen Theaters hingelenkt. Die Aufnahme freilich, die den Aufführungen Trees von ſeiten der Berliner Kritik bereitet wurde, war, abgeſehen von dem vielfach unwürdigen Tone, auch ſachlich nicht völlig gerecht. Die Preſſe, von dem an ſich berechtigten Stolze durchdrungen auf das, was die deutſche Bühne in ernſter und gewiſſenhafter Arbeit für Shakeſpeare zu leiſten ſich bemüht, hat ſich im Vergleiche der beiderſeitigen Leiſtungen ausſchließlich auf die Seite des deutſchen Theaters geſtellt und gegenüber den offenbaren charakteriſtiſchen Schwächen der engliſchen Bühne deren Vorzüge allzuwenig hervorgehoben.

Wem Gelegenheit gegeben iſt, in London ſelbſt die dortigen Theaterverhältniſſe einige Zeit zu verfolgen, der wird den Leiſtungen Beerbohm Trees gerechter und objektiver gegenüberſtehen, als wer ſeine Vorſtellungen auf dem Hintergrunde des deutſchen Theaterweſens zu Geſicht bekommt. In der literariſchen Öde des Londoner Theaterlebens, in dem das wertloſe Senſationsſtück einerſeits, Operette und Geſangspoſſe andererſeits beinahe ausſchließlich das Wort führen, bedeuten Trees Shakeſpeare-Vorſtellungen, bedeutet vor allem die zum Geburtstage des Dichters alljährlich von Tree veranſtaltete Shakeſpeare-Woche in His Majeſty's Theatre eine Oaſe wohltuender künſtleriſcher Erquickung.

Der Zyklus Shakeſpeareſcher Vorſtellungen, der in der Feſtwoche vom 22. bis zum 27. April 1907 in Szene ging, bot ein buntes und mannigfaltiges Bild; er umfaßte ſechs verſchiedene Stücke,

Digitized by Google

den „Sturm“, „Das Wintermärchen“, „Hamlet“, „Was ihr wollt“, „Julius Cäsar“ und „Die lustigen Weiber von Windsor“.

Die weitaus beste und gelungenste dieser Aufführungen war die des „Wintermärchens“ [1]). Die Ensembleszenen in dieser Vorstellung sind ausgezeichnet; vor allem ist das Schafschurfest, trotz einzelner Willkürlichkeiten und Künsteleien, durch seine prachtvolle Frische, durch das Leben und den Humor, der es durchleuchtet, durch die geschmackvolle Anordnung seiner Bilder eine Regieleistung ersten Ranges, die wärmste Bewunderung verdient. Dem musikalischen Elemente freilich wird, wie überall in England, eine allzu breite und aufdringliche Rolle eingeräumt; nicht nur dadurch, daß die volkstümlichen Gesänge des Schafschurfestes in opernmäßiger Weise durch das volle Orchester begleitet werden, sondern auch dadurch, daß eine Apollo-Hymne das Stück beginnt und wieder schließt, daß die letzte Rede Hermionens in der Szene ihrer Verhaftung melodramatisch begleitet und dem Effekt des musikalischen Schlusses zuliebe die ganze Dialogszene, die ihrem Abgang folgt, gestrichen wird. Von den sonstigen Streichungen ist am schwersten die der zweiten Szene des fünften Aktes zu beklagen. Wenn man auf dem deutschen Theater nach dem Vorbilde Dingelstedts die Erkennung zwischen Leontes und Perdita in einer stummen pantomimischen Szene auf die Bühne schleppt, so ist das ein unverzeihlicher Mißgriff, der den deutlich zutage liegenden, wohlweislichen Absichten des Dichters brutal ins Gesicht schlägt. Ebenso verkehrt ist es, wie es bei Tree geschieht, die wundervolle Erzählung jener Erkennungsszene, das unentbehrliche Bindeglied zwischen der ersten und der dritten Szene des letzten Aktes, zu beseitigen und damit auch den letzten Auftritt des Autolycus und der beiden Schäfer, den prächtigen Schlußakkord der burlesken Handlung, zu opfern.

Es ist eine eigentümliche Liebhaberei Beerbohm Trees, die Shakespeareschen Stücke, anstatt der Fünfteilung des Originals, durchweg in drei Akte zu gliedern. Diese Anordnung kommt der Übersichtlichkeit der Handlung und ihrer dramatischen Gliederung in manchen Fällen zugute. Beim „Wintermärchen“ bietet sie den Vorteil, daß der erste Akt, der mit der Gerichtsszene schließt, den ganzen ersten Teil der in Sizilien spielenden Handlung, der zweite

Digitized by Google

sämtliche Vorgänge in Böhmen, der dritte wieder die Schlußszenen in Sizilien zusammenfaßt. Der zeitliche Intervall, der beide Hälften des Stückes trennt, verkörpert durch den Chorus der Zeit, fällt in die Mitte des zweiten Aktes. Gegen diese Anordnung spricht, daß die erste Hälfte des Stückes nicht mit der tragischen Gerichtsszene, sondern mit dem unmittelbar darauffolgenden tragikomischen Idyll der Bärenszene auf dem Theater schließen müßte. Es entspricht der eigentümlichen Märchenstimmung des Stückes, daß der Zuschauer schon an dieser Stelle durch das Idyll der ersten böhmischen Szene, dem organischen Übergang von dem ernsten zu dem heiteren Teil der Handlung, auf den hoffnungsfreudigen Ausgang des Ganzen vorbereitet wird.

In der Besetzung der Einzelrollen hatte sich seit der Erstaufführung des Stückes vom September 1906 Verschiedenes geändert. An Stelle von Ellen Terry war Ruß Whytal mit einer wohl nicht auf derselben Höhe stehenden, aber immerhin sehr anerkennenswerten und vornehmen Darstellung getreten. Lyn Harding gelang es, die schwere und heikle Rolle des Leontes so sympathisch als nur irgend möglich zu gestalten, vor allem dadurch, daß er schon in der Eifersuchtstragödie des ersten Teils die Schwere seines eigenen Leidens, wo nur immer möglich, zu betonen suchte. In dieser Beziehung war namentlich sein stummes Spiel zum Schluß von II, 3 hervorzuheben. Daß die Rolle der Paulina, die in Deutschland zumeist in den Händen einer gereiften Heroine liegt, bei Tree von der anmutigen jugendlichen Alice Crawford, der vortrefflichen Darstellerin der Miranda und Olivia, gespielt wurde, verdient als eine interessante Eigenheit der englischen Bühne gegenüber dem deutschen Brauche hervorgehoben zu werden. Unter den komischen Rollen stand in erster Linie die ganz ausgezeichnete, von einer köstlichen Drollerie getragene Darstellung des jungen Schäfers durch Playfair.

Der schöne und harmonische Gesamteindruck, den Trees Inszenierung des „Wintermärchens“ trotz einzelner Bedenken, die sich da und dort erheben, hervorrief, wurde nicht in allen Shakespeare-Vorstellungen von His Majesty's Theatre in gleicher Weise erreicht. Viele eigentümlichen Schwächen und Mängel dieser Vorstellungen,

Digitized by Google

die ſich dem deutſchen Auge weit ſchärfer zeigen als dem engliſchen, wird man weniger Tree ſelbſt, als den engliſchen Theaterverhältniſſen, aus denen ſie erwachſen ſind, zur Laſt legen dürfen. Sie hängen auf das engſte mit dem unglückſeligen Starſyſtem zuſammen, das dem engliſchen Theaterweſen ſein charakteriſtiſches Gepräge gibt. Sie hängen ferner damit zuſammen, daß der im Durchſchnitt nicht eben hohe Geſchmack des Londoner Pulikums nur durch Konzeſſionen an die ſeit Jahrzehnten genährte Schauluſt und an die Liebhaberei für opernmäßige und melodramatiſche Effekte an die herbe Koſt des ernſten Schauſpiels gewöhnt werden kann.

Auch den Shakeſpeare-Vorſtellungen Trees ſpielt das Starſyſtem, der Umſtand, daß der manager ſelbſt, der oberſte Leiter und Regiſſeur der Aufführungen, zugleich der erſte star der Geſellſchaft iſt, manch üblen Streich. Malvolio wird zur alles beherrſchenden Hauptperſon in „Was ihr wollt“ und droht den Rahmen des liebenswürdigen Stückes beinahe zu ſprengen. Trees eigentümliche Begabung, die nicht nach der Seite der tragiſchen Heroen liegt, kommt der Darſtellung jener Rolle in ganz beſonderem Maße entgegen. Die lange, hagere Erſcheinung, die ausgezeichnete, ſehr charakteriſtiſche Maske, die aufgeblaſene Gravität des Ganges und des Gebarens ſchaffen ein Geſamtbild, das feſt im Gedächtnis haftet. Die Darſtellung der Rolle iſt reich an köſtlichen Einzelheiten, aber ſie leidet an einem fortwährenden Zuviel, an einer allzu großen Abſichtlichkeit in der Hervorkehrung des Komiſchen, ſie iſt überladen und vielfach auf den momentanen Effekt hin gearbeitet; ſie gerät in Widerſpruch mit Hamlets Worten über die Beſcheidenheit der Natur, die Hamlet-Tree ſo vortrefflich den Schauſpielern vorzutragen weiß. Sämtliche Abgänge Malvolios ſind zu deſſen beſonderer Wirkung, häufig auf Koſten der übrigen Figuren, herausgearbeitet. Höchſt charakteriſtiſch iſt in dieſer Hinſicht die Art, wie er am Schluß des Stückes nach ſeinen letzten Worten („Ich räche mich an eurer ganzen Rotte“) die Bühne verläßt: nicht daß er etwa, wie es das nächſtliegende wäre, wutſchnaubend und außer ſich vor Grimm in möglichſter Eile davonläuft; nein, er zerreißt ſeine Halskette und drückt damit pantomimiſch ſeine Abdankung aus, dann ſchreitet er in voller Ruhe und in unerſchütterlicher Gravität, von

Digitized by Google

einem marschartigen Satze im Orchester begleitet, die Stufen des Palastes hinauf — das Bild eines Triumphators! Es ist nicht Malvolio, sondern Beerbohm Tree, der mit stolzen Schritten die Bühne verläßt.

Auch die szenische Einrichtung des Stückes verrät das deutliche Streben, dem Darsteller des Malvolio überall dankbare Abgänge zu sichern. Mitten in die vierte Szene des dritten Aktes hinein, hinter den Abgang Malvolios, der zwischen den am Boden liegenden übrigen Personen hindurch stolz die Treppe hinaufschreitet („Ich gehöre nicht in eure Sphäre. Ihr sollt von mir hören"), wird der Schluß des zweiten Aktes gelegt. Abgesehen von dem egoistischen Interesse Malvolios liegt nicht der mindeste Grund dafür vor, die zusammenhängende Szenenreihe an dieser Stelle durch ein Fallen des Vorhangs und einen Aktabschnitt zu unterbrechen. Der Beginn des nächstfolgenden dritten Aktes setzt an derselben Stelle, in derselben Dekoration, mit der Überbringung der von Bleichenwang geschriebenen Herausforderung wieder ein. Die sonstige szenische Einrichtung des Stückes stimmt insofern mit der auf vielen deutschen Bühnen üblichen Anordnung überein, als sie die meisten Szenen auf einen gartenartigen Schauplatz vor Olivias Landhaus, der zugleich als öffentlicher Durchgang für die Straßenszenen verwendet werden kann, zusammenlegt. Auch der erste Besuch Violas bei Olivia (I, 5) spielt sich in durchaus glaubhafter Weise in diesem Garten ab. Dagegen halten die beiden Junker mit Maria und dem Narren ihr nächtliches Zechgelage nicht in einer lauschigen Ecke des mondbeschienenen Parkes ab, sondern in der Küche des Hauses beim Kaminfeuer. Auch für die Szene, wo Ehrn Mathias, der Pfarrer, den gefangenen Malvolio katechisiert, wird die Bühne verwandelt, und zwar, nicht sehr geschmackvoll, in einen geteilten Schauplatz, der auf der einen Seite Malvolios Gefängnis, auf der anderen eine daranstoßende freie Gegend darstellt — eine Anordnung, die schon deshalb verfehlt ist, weil der köstliche Auftritt viel wirkungsvoller ist, wenn Malvolio nicht dabei gesehen, sondern nur die klägliche Stimme des Gefangenen aus dem Inneren seines Verließes heraus vernehmbar wird.

In den beiden Szenen, die in Orsinos Palast spielen (I, 1 und

Digitized by Google

II, 4), werden die musikalischen Neigungen des Herzogs durch die Gegenwart einer ganzen Damenkapelle illustriert, die das Stück mit dem Vortrag eines von Streichinstrumenten begleiteten Gesanges nicht eben geschmackvoll beginnt. Man kann sich kaum vorstellen, daß die träumerische Stimmung des herzoglichen Liebhabers in solchen massiven musikalischen Genüssen ihre Befriedigung findet. Das mit Orchesterbegleitung vorgetragene Lied des Narren „Komm herbei, komm herbei, Tod" wird zu einer vollkommenen Opernnummer, die — charakteristisch genug — von dem englischen Publikum da capo verlangt wird: eine Übung, mit der selbst der entzückende Vortrag des Liedes durch den stimmbegabten Darsteller den deutschen Hörer nicht versöhnen kann.

Weit besser als die ernsten und lyrischen Teile des Stückes gelingen die burlesken Szenen, die der eigentümlichen Begabung der englischen Schauspieler im weitesten Maße entgegenkommen. In der nächtlichen Trinkszene, bei der Belauschung Malvolios in der Briefszene scheinen alle lustigen Geister der altenglischen Komödie ihr ausgelassenes Wesen zu treiben. Ein Übermut sondergleichen macht sich in diesen Szenen breit. Für unser deutsches Empfinden freilich des Guten zuviel. Die neuen Einfälle der Regie und der Darsteller, willkürliche Erfindungen und Zusätze aller Art, die nicht immer gewählten Charakters sind, drohen den Text der Shakespeareschen Dichtung oft bedenklich zu überwuchern und zu entstellen. Unserem künstlerischen Empfinden widerspricht diese vielfach an die Späße des Zirkus erinnernde Darstellung. Die burlesken Übertreibungen, die einzelne Teile des Stücks zur vollkommenen Farce herabdrücken, vernichten das wundervolle poetische Gleichgewicht, das diese herrliche Dichtung, mit ihrer harmonischen Durchschlingung der ernsten und der komischen Partien, zu einer der vollendetsten Schöpfungen unter Shakespeares Lustspielen erhebt.

Ein Gegengewicht erhalten die komischen Szenen in His Majesty's Theatre durch die vortreffliche Darstellung von Viola und Olivia durch Trees anmutige Tochter Viola und Alice Crawford. Namentlich die kecke Laune und die liebenswürdige Schalkhaftigkeit des verkleideten Mädchens kommen in der Darstellung Viola Trees zu vollendetem Ausdruck. Direkt vorbildlich für die deutsche

Digitized by Google

Bühne müßte ihre Kostümierung werden, die in der Wahl einer äußerst malerischen und die weiblichen Körperformen geschickt verbergenden dalmatinischen Nationaltracht der auf den deutschen Theatern üblichen Kostümierung mit dem unvermeidlichen Anklang an die Hosenrollen der Operette überlegen ist.

Leider wird auch in „Was ihr wollt" nach englischem Brauche viel zu viel Musik gemacht, so daß die Spieldauer des Stückes, das in Deutschland bei guter Darstellung und ökonomischer Behandlung des dekorativen Teils nicht länger als zwei starke Stunden spielt, in London drei und eine viertel Stunde in Anspruch nimmt und durch lange Pausen in störender Weise auseinandergerissen wird.

Eine noch größere Rolle wird der Mitwirkung der Musik in der Aufführung des „Sturmes" eingeräumt. Schwere dekorative Umbauten machen Pausen von unendlicher Länge notwendig, die man durch Ausfüllung mit Musik dementsprechend zu verkürzen sucht. Die erste Szene, das auf hoher See schwankende Schiff, das in dem undurchdringlichen Dunkel der nächtlichen Beleuchtung nur auf Augenblicke durch zuckende Blitze erhellt wird und in das Sturzwellen von wirklichem Wasser von hinten hereingeworfen werden (!), dies Schiff ist eine sehr interessante und in ihrer Art bewundernswerte technische Leistung, die in ihrer rein bildlichen Wirkung nicht ohne Reiz ist. Aber das Ganze ist doch nur ein Kunststückchen; das Wichtigste, der Dialog, der zudem auf ein Minimum seines Umfangs zusammengestrichen wird, geht über dem Lärm und der begleitenden Musik ganz und gar verloren; die einzelnen Gestalten des Schiffes können in der herrschenden Finsternis überhaupt kaum unterschieden werden. Die technischen Schwierigkeiten der Szene, die eine Unterbrechung von tödlicher Länge hinterher notwendig machen, stehen in keinem Verhältnis zu der Wirkung dieses dekorativen Bildes; vor allem aber lassen sich die Bedenken nicht unterdrücken, die prinzipiell gegen eine sinnliche Darstellung des Undarstellbaren auf dem Theater sprechen und die statt dessen eine Art der Darstellung empfehlen, die sich darauf beschränkt, das Wesentliche anzudeuten und das übrige der Phantasie des Zuschauers zu überlassen.

Digitized by Google

Im allgemeinen leidet die Aufführung des „Sturmes“ bei Tree an einer gewissen Ungleichheit und Unausgeglichenheit, sie ist vielfach zu nüchtern und bringt die eigentümliche tiefpoetische Herbststimmung des Gedichtes nicht zum Ausdruck. Diese Ungleichheit tritt auch in der äußeren Ausstattung zutage; neben vielem, was in löblicher Einfachheit und großzügiger Stilisierung gehalten ist, stehen unvermittelt, wie auch in den übrigen Shakespeare-Vorstellungen, Dekorationen, die den ganzen übertriebenen und vielfach kleinlichen Ausstattungsnaturalismus der modernen Schule zeigen. Manches Schöne wird durch unbegreifliche Geschmacklosigkeiten abgelöst. Sehr unerquicklich, poesielos und nüchtern ist namentlich das ganze Geisterfest, womit Prospero im vierten Akte die Augen der Liebenden zu entzücken sucht. Das sind Theater- und Ballettkünste ältester Schablone, die in ihrer plumpen Realität von allem Traum- und Geisterhaften meilenweit entfernt sind. Man bewundert die naive Anspruchslosigkeit des Publikums, das sich höchlichst ergötzt über die Figur eines kleinen Amor, der sich unter den Schnittern des Geisterfestes umhertreibt, die einzelnen Kinderpaare unter jeweiligem Ringwechsel zusammengibt, zum Schlusse seinen Pfeil auf Ferdinand und Miranda abdrückt, dann den Bogen über den Rücken nimmt, in drolligem Selbstgefühle abgeht und den darauffolgenden Applaus des Publikums damit quittiert, daß er zurückkehrt, an die Rampe läuft und sich anschickt, einen Pfeil seines Geschosses in den Zuschauerraum zu entsenden.

Durchweg schön ist die Darstellung des Liebespaares durch Gill und Alice Crawford. Namentlich der erste Auftritt Ferdinands, der den Tönen des unsichtbar vor ihm herschreitenden Ariel (Viola Tree) folgt, ist, ebenso wie die Liebesszene (III, 1), mit feinem poetischem Empfinden von der Darstellung ausgearbeitet. Köstliche Einzelheiten bietet das neckische Spiel Ariels mit den von ihm verfolgten Sündern und den drei burlesken Trunkenbolden.

Die Einrichtung des Stückes folgt ziemlich treu dem Originaltext. Der zweite Akt umfaßt den zweiten und dritten des Originals mit Ausschluß der burlesken Szene III, 2 und endet mit dem Verschwinden der Harpye, unter Wegfall des bei Shakespeare noch darauf folgenden Dialoges. Der dritte Akt beginnt mit III, 2 und

Digitized by Google

läßt hierauf den vierten und fünften des Originales folgen. Im Gegenſatze zur deutſchen Bühne werden die Szenen, die in unſeren Ausgaben die Ortsüberſchrift „Vor Proſperos Zelle“ tragen, alſo der größte Teil des erſten und die meiſten Szenen der beiden letzten Akte, im Inneren der Zelle geſpielt. Erſt für den Auftritt Ferdinands im erſten Akte verwandelt ſich der Schauplatz in die „yellow sands“, den Platz vor der Zelle mit dem Ausblick auf das Meer, der auch dem Schlußbilde wieder als Hintergrund dient.

Tree ſelbſt ſpielt den Unhold Caliban in ſehr charakteriſtiſcher Maske und weiß ihn im einzelnen mit mancherlei intereſſanten Zügen auszuſtatten. Daß auch Caliban an einzelnen Stellen etwas mehr, als ſeine Mißgeſtalt es verdient, in den Vordergrund tritt, iſt bei der Perſonalunion zwiſchen Direktor und Darſteller nicht zu verwundern. Wenn man das Schlußbild des Stückes bei Tree vor Augen hat, wo Caliban auf dem Dache ſeiner Klauſe kauernd dem enteilenden Schiffe der Inſelbewohner nachglotzt und, als es verſchwunden iſt, gebrochen darauf zuſammenſinkt, könnte man meinen, daß eine Tragödie von Calibans Glück und Ende ihren Abſchluß finde.

Vielfaches Intereſſe im Vergleich zu den deutſchen Aufführungen bietet Trees Inſzenierung des „Julius Cäſar“. Man hat den engliſchen Shakeſpeare-Aufführungen häufig den Vorwurf gemacht, daß ſie in der Behandlung des Textes und in den Kürzungen weit weniger pietätvoll und rigoros verfahren als die deutſchen Bühnen, die dabei in der Gewiſſenhaftigkeit in einzelnen Fällen ſogar zu weit gehen. Das mag im allgemeinen vielleicht zutreffen. Doch fehlt es nicht an Ausnahmen. So bietet Trees Inſzenierung des Cäſar in verſchiedenen Punkten einen vollſtändigeren Text, als er in den deutſchen Aufführungen im Durchſchnitt üblich iſt. Der kleine Auftritt des Cigarius, der die Szene in Brutus' Garten beſchließt, wird nicht, wie es in Deutſchland meiſt zu geſchehen pflegt, unterdrückt, ſondern in ſehr ſorgfältiger und charakteriſtiſcher Ausführung beibehalten; dasſelbe geſchieht mit der vierten Szene des zweiten Aktes, der Begegnung von Portia und Lucius mit dem Wahrſager, und dem Geſpräche zwiſchen Brutus und den Dienern, das den vierten Akt nach dem Verſchwinden des Geiſtes in äußerſt ſtimmungsvoller Weiſe abſchließt. Dagegen werden, entſprechend dem

Digitized by Google

leider auch in Deutschland vielfach üblichen Brauche, die Cinnaszene (III, 3) und die Sitzung der Triumvirn (IV, 1) gestrichen. Der erste Akt wird bei Tree bis in die erste Hälfte des dritten Aktes hinein ausgedehnt und schließt mit der großen Szene auf dem Kapitol. Er bietet im einzelnen vieles Schöne und Interessante, namentlich in der Anordnung der Straßenszene und der Kapitolszene. Der Eingang dieser letzteren, der Aufzug Cäsars und seine Begegnung mit Artemidorus und dem Wahrsager, wird bei Tree von der Kapitolszene losgelöst und an den Schluß der vorangehenden Straßenszene (II, 4) angehängt. Mit dieser dem deutschen Theater unbekannten und auf den ersten Blick befremdenden Anordnung zieht Tree im Grunde nur den logischen Schluß aus der Verschiedenheit der dekorationslosen altenglischen und der modernen illudierenden Bühne. Auf dem neutralen altenglischen Gerüste konnte es bei der Darstellung von III, 1 nicht befremden, daß die Bühne zuerst die Straße, den von Menschen belebten Eingang zum Kapitol, dann, als sich der Zug nach hinten bewegt hatte, das Innere des Kapitols vorstellte. Die moderne Dekorationsbühne sieht sich hier immer vor ein Dilemma gestellt: sie muß, da sie die Straße und das Innere des Kapitols nicht gleichzeitig darstellen kann, wegen des ersten Teils der Szene das Kapitol selbst mit der Volksmenge füllen und diese dann, als die Sitzung beginnt, verschwinden lassen. Aus diesem Grunde zieht Tree den Aufzug zum Kapitol in die vorangehende Straßenszene und schließt aus der Kapitolszene selbst, in der richtigen Erkenntnis ihres Charakters, das Volk vollkommen aus. In der Unterredung der Verschwörer, die auf Cäsars Ermordung folgt, wird stellenweise mit einem Naturalismus gearbeitet, der dem deutschen Empfinden widerstrebt. Brutus' Mahnung, die Hände „in Cäsars Blut zu baden bis an die Ellenbogen", wird von den Verschworenen wirklich ausgeführt, und als sie sich von der Leiche wieder erheben, zeigen die Arme sämtlicher Darsteller die breiten roten Spuren des Blutbades. Über Willkürlichkeiten wie die, daß am Schlusse der Kapitolszene, als Antonius sich anschickt, den Toten aufzunehmen, Calpurnia in der Tür erscheint und wankenden Schrittes auf die Leiche des Gatten zugeht, darf man mit der englischen Bühne nicht allzu peinlich rechten.

Digitized by Google

Der folgende zweite Akt umfaßt ausschließlich die große Forumszene. Durch eine glückliche Anordnung, durch Trees verständig und fein angelegte Wiedergabe der Rede, die freilich des hinreißenden großen Zuges entbehrt, durch die lebendige Teilnahme der Massen wird dieser Akt auch hier wie überall zu einer gewaltigen theatralischen Wirkung emporgeführt. In der Belebung des Volkes, in dem schon von Laube eingeführten Brauche, die Reden der Sprecher durch Zwischenrufe und laute Äußerungen der Teilnahme unablässig zu unterbrechen, geschieht auch hier, entsprechend dem virtuosenhaften Zuge der Regie, des Guten zuviel. Doch beschränken sich diese Zwischenrufe glücklicherweise auf einen unbestimmten Lärm und ein unverständliches Gemurmel, in löblichem Gegensatze zu vielen deutschen Bühnen, wo man keinen Anstand nimmt, die Rede des Antonius durch neugedichtete ganze Sätze aus dem Munde der Bürger unterbrechen zu lassen.

Der dritte Akt bringt bei Tree in zwei szenischen Bildern die große Zeltszene des vierten Aktes und die auf einen Schauplatz zusammengelegten Schlachtenszenen des fünften Aktes. Vortrefflich ist die Erscheinung des Geistes, der in einem dementsprechenden Ausschnitt in der hinteren Zeltwand sichtbar wird und in der matten, diskreten Beleuchtung eine wirklich gespenstische, unkörperliche Wirkung übt. Auch die folgende Schlußszene des vierten Aktes ist in äußerst stimmungsvoller Weise von der Regie herausgearbeitet. Um so mehr ist es zu bedauern, daß die folgende große Schlußszene des Stückes, die den kombinierten Schlachtenszenen des fünften Aktes entspricht, durch die szenische Ausstattung wie durch die durchaus provinzmäßige Anordnung gegen das Vorangegangene in entsetzlicher Weise abfällt und die sonst vielfach sehr interessante und vortreffliche Vorstellung in sehr unbefriedigender Weise abschließt. Eine echt englische, aber für unser Empfinden höchst geschmacklose Einrichtung ist die, daß dem Zuschauer zwischen der dritten und fünften Szene des fünften Aktes ein großes lebendes Bild gezeigt wird: das von zahlreichen Menschen gestellte Tableau einer Schlachtenszene, von dementsprechender Musik im Orchester begleitet. Das sind Panoptikumkünste, aber keine theatralische Kunst.

Neben der Römertragödie war Shakespeares tragische Welt in

Digitized by Google

der Festwoche von 1907 nur durch „Hamlet“ vertreten. Er wurde nicht, wie bei dem Berliner Gastspiele Trees, auf der dekorationslosen Bühne, sondern unter voller Benutzung des szenischen Apparates der illudierenden Bühne gespielt. Doch fiel in der Ausstattung ein nur leider nicht ganz konsequent durchgeführtes Streben nach einer gewissen Vereinfachung und Stilisierung des szenischen Bildes sehr wohltätig in die Augen. So wurde für sämtliche Szenen, die im Inneren des Schlosses spielen, mit alleiniger Ausnahme von III, 3 und 4, eine einzige Dekoration verwendet: ein in einfacher Stilisierung gehaltenes, hallenartiges Gemach, das nach hinten nicht durch einen gemalten Prospekt, sondern durch plastische Säulen und praktikable Vorhänge in einem einfachen dunkelgrünen Farbentone abgeschlossen wurde und durch die Beschränkung der Möblierung auf das Notwendigste den Charakter einer gewissen Neutralität hervorrufen konnte. Die Vorhänge des Hintergrundes brachten die Gestalten, die sich davor bewegten, zu vortrefflicher malerischer Wirkung, und die geschickte, praktische Anlage des Gemaches schuf die Möglichkeit, hier beinahe sämtliche Szenen des Stückes, die ein Zimmer des Schlosses verlangen, ohne störenden Zwang hintereinander zu spielen. Hier hielt der König feierliche Audienz, hier verabschiedete sich Laertes von Ophelia, hier wandelte Hamlet lesend und empfing die Schauspieler, hier fand die Aufführung der Komödie statt, hier erschien die wahnsinnige Ophelia vor dem Königspaar. Die abschließenden Vorhänge verbargen in der ersten Szene des dritten Aktes den lauschenden König mit Polonius, in der folgenden Schauspielszene schlossen sie die kleinere Hinterbühne, wo die Komödie vor sich geht, von dem vorderen Teil der Bühne ab. Die veraltete Anordnung, die das Schauspiel auf Kosten der wichtigeren Zuschauer zum eigentlichen Mittelpunkt der Szene macht, kommt freilich ihrer dramatischen Wirkung nicht zustatten.

In gleicher Weise zeigt die Terrasse, die eigentümlicherweise auch der Schlußszene des Stückes als Hintergrund dient, eine erfreuliche Einfachheit der dekorativen Anlage und bringt gerade durch diese Einfachheit die nächtlichen Auftritte des ersten Aktes zu starker Wirkung. Hier wird mit den einfachsten Mitteln die ganze Stimmung der Szene herausgeholt. Die Virtuosität der Engländer in der Be-

Digitized by Google

handlung des Geſpenſtiſchen bewährt ſich auch hier bei der Erſcheinung des Geiſtes. In weitem Abſtand von dem meiſt ſehr maſſiven Theatergeſpenſt der deutſchen Bühnen gleitet der Geiſt von Hamlets Vater, ein unbeſtimmtes, kaum zu unterſcheidendes Etwas — mehr geahnt, als geſchaut — über die Terraſſe.

Wie bei den Durchſchnittsaufführungen auf der deutſchen Bühne macht man ſich leider auch in His Majeſty's Theatre einer unverantwortlichen Verkürzung und Beſchneidung des Stückes in ſeinen beiden letzten Akten ſchuldig. Vom vierten Akte wurden nur die fünfte und ſiebente Szene in einer ſtark verkürzenden Zuſammenziehung geſpielt. Der ganze erſte Teil des Aktes, alles, was ſich auf Hamlets engliſche Reiſe und ſeine Rückkehr bezieht, die Begegnung mit Fortinbras und die ganze wichtige Kontraſtfigur des Norwegers, war geſtrichen.

Tree ſelbſt ſpielte den Dänenprinzen. Seine Verkörperung der Rolle hat in Berlin wenig Anklang gefunden. Trotz allem, was ſich dagegen ſagen läßt, iſt man ihm nicht ganz gerecht geworden. Man hat ihn allzuſehr an bekannten deutſchen Vorbildern gemeſſen, vor allem an dem Bilde des dekadenten Fin de siècle-Hamlet, wie er für die deutſche Bühnendarſtellung des Dänenprinzen ſeit einigen Jahrzehnten beinahe typiſch geworden iſt. Dazu freilich bietet Trees „Hamlet" einen diametralen Gegenſatz. Das Bild Emil Devrients iſt der heutigen Generation ſo gut wie entſchwunden: nach dem, was wir über ihn leſen, muß er den Dänenprinzen ungefähr ſo geſpielt haben, wie ihn Tree heute ſpielt. Auch Emil Devrients „Hamlet" würde wahrſcheinlich der heutigen Generation nur mehr in ſehr bedingtem Sinne genügen — wohl nicht mit Unrecht. Eines aber hätte ſie von Emil Devrient lernen können und könnte es heute von Tree lernen: die klaſſiſche Schönheit der Bewegung, die edle Vornehmheit in Haltung und Geſte. Tree vergißt keinen Augenblick den Prinzen; ein eigenartiger, gewinnender Zauber liegt über ſeinem Weſen; die außerordentlich liebenswürdige, ſympathiſche und vornehme Perſönlichkeit des Künſtlers findet in ſeiner Verkörperung des Dänenprinzen ihren Ausdruck. Er bleibt wie die meiſten engliſchen Schauſpieler immer Schauſpieler und vergißt niemals das liebe Publikum; er kokettiert mit ihm, in gleicher Weiſe, wie er ſich

Digitized by Google

in komiſchen Rollen, in Malvolios und Falſtaffs Monologen uſw., ganz direkt an das Publikum wendet. Er überträgt das wichtigſte Prinzip der modernen Schauſpielkunſt, das Prinzip der Intimität, deſſen Durchführung dem Engländer auch im modernen Stücke ſchwerer wird als dem deutſchen Schauſpieler, nicht auf die Darſtellung Shakeſpeares; er ſpielt Shakeſpeare in dieſem Sinne vielleicht hiſtoriſch echter als der deutſche Künſtler. Damit hängt es zuſammen, daß den Darſtellungen des engliſchen Schauſpielers in Komödie ſowohl wie in Tragödie ſelbſt bei ſolchen Schöpfungen, die den Stempel ungeſchminkter Lebenswahrheit am meiſten zu tragen ſcheinen, ein kleiner Reſt des Theatraliſchen und des Abſichtlichen anhaftet. Der engliſche Schauſpieler will das Publikum nicht vergeſſen machen, daß er ſeinetwegen Theater ſpielt. Aber bei allem Theatraliſchen und vielfach Poſierenden, was Trees Hamlet in Ton und Geſte eigen iſt, beſitzt er eines, was deutſche Schauſpieler nur mit Mühe, oft niemals erringen: ein ſicheres und wohltuendes künſtleriſches Stilgefühl. Das hohe Geſetz der Schönheit wird niemals zugunſten eines ſaloppen Naturalismus mit Füßen getreten.

Der ſchönen und von poetiſchem Empfinden durchdrungenen Ausführung zuliebe nimmt man ſelbſt die Willkürlichkeiten in Kauf, mit denen Tree ſeine Darſtellung der Rolle ausſtattet: ſo, wenn er nach ſeinem herben Abſchied von Ophelia noch einmal zurückeilt und die Haare des am Boden hingeſtreckten Mädchens mit Küſſen bedeckt; ſo, wenn er am Schluß der Kirchhofſzene, nachdem der Schauplatz ſich völlig entleert hat, allein noch einmal zurückkehrt, ſich am offenen Grabe niederwirft und Blumen auf die Leiche der Geliebten niederſtreut. Mag man mit vollem Recht dagegen einwenden, daß derartige pantomimiſche Zutaten mit dem Text und der Situation nur ſchwer zu vereinigen und deshalb zu verurteilen ſind: in der ſchönen und edlen Ausführung Trees finden ſie eine gewiſſe Entſchuldigung und erſcheinen in der vorwiegend weichen, träumeriſchen Auffaſſung des Charakters durch Tree beinahe wie ein organiſcher Beſtandteil ſeiner Darſtellung. Es ſteht im Einklang mit den weichen Mollakkorden, in denen ſich Trees Darſtellung des Dänenprinzen in der Hauptſache bewegt, daß die Tragödie nicht

Digitized by Google

mit den kräftigen, kriegerischen Tönen der Fortinbrasszene geschlossen wird, sondern nach den letzten Worten, die Horatio dem sterbenden Freunde nachruft, in einen aus der Ferne vernehmbaren, zu leiser Orgelbegleitung gesungenen Frauenchor (Chor der Engel, die ihn zur Ruh' singen!!) ausklingt.

Interessant und bemerkenswert gegenüber dem deutschen Brauche ist die Tatsache, daß die Rolle des Polonius von dem trefflichen Fischer White — einem der besten Spieler und Sprecher der Treeschen Truppe, dem ausgezeichneten Vertreter des Antigonus, Gonzalo, Casca u. a. — in auffallend ernster Weise, ohne den geringsten Stich in das Lächerliche gespielt wird. Ob diese Auffassung des „müßigen alten Schwätzers" allerdings dem Sinne der Dichtung entspricht, dürfte starken Zweifeln zu begegnen haben.

Auf ihrem eigensten Gebiete bewegt sich die Gesellschaft Trees mit dem Stücke, das den Abschluß der Festwoche bildete: mit der Darstellung der „Lustigen Weiber von Windsor". Dies Werk mit seinem heimatlichen Erdgeruch, mit seiner heiteren und zugleich phantastischen Schilderung frohen und ausgelassenen altenglischen Bürgertums scheint der Eigenart der englischen Schauspielkunst ganz besonders entgegenzukommen. Die Darstellung ist voller Laune und Frische; eine übermütig-lustige Stimmung beherrscht die ganze Aufführung und erstickt alle grämlichen Bedenken gegen die Schwächen des minderwertigen Lustspiels. Windsors lustige Frauen strahlen einen wahrhaft sprudelnden Übermut aus, Viola Tree ist eine entzückende Anna Page, die zahlreichen charakteristischen und komischen Gestalten des Stückes, die bei Versuchen, das Lustspiel auf der deutschen Bühne einzubürgern, meist sehr kalt und farblos wirken, gewinnen auf der englischen Bühne durch die scharfe Individualisierungskunst der Darsteller einen ungeahnten Reiz und belustigen das Publikum auf das höchste. Als eine ganz vorzügliche Leistung ragt unter den burlesken Gestalten namentlich der köstliche Schaal von Fischer White heraus. Die Mittel freilich, mit denen in den komischen Szenen gearbeitet wird, sind nicht immer gewählt; die Prügelei und die Rauferei, die den Mittelpunkt der burlesken Duellszene bilden (II, 3 und III, 1) erwecken stellenweise den Eindruck, daß der Zuschauer sich vor der Arena des Zirkus, nicht aber

Digitized by Google

vor dem Schauplatze der Menschendarstellung befinde. Aber es ist nicht zu leugnen, daß Einheit und Echtheit in dieser Groteske liegt und daß ihre Darstellung der kautschukartigen Beweglichkeit des englischen Schauspielers die dankbarste Aufgabe bietet.

Daß der Falstaff Trees mehr einem jovialen alten Manne von großer Körperfülle als dem geistsprühenden Hochmeister der Humore gleicht, wie er uns aus Heinrich IV. in Erinnerung ist, darf man weniger dem Schauspieler als dem Dichter zur Last legen, der sich verleiten ließ, die genialste Schöpfung seiner Laune in den „Lustigen Weibern" zu einem kläglichen Schattenbilde seiner selbst herabzudrücken.

Die Einrichtung des Stückes bei Tree, die dies in einer lebendig bewegten Straßenszene unter Zusammenlegung der ersten und dritten Szene des ersten Aktes beginnen läßt, führt im ersten Akt in vier szenischen Bildern bis zur Wirtshausszene des zweiten Aktes (II, 2). Dieser beginnt mit den kombinierten Szenen des Duells und schließt nach der Straßenszene (III, 2) mit der ersten Übertölpelung Falstaffs in Fluths Hause (III, 3). Der dritte Akt bringt die Wirtshausszene (III, 5), die zweite Übertölpelung Falstaffs (IV, 2) und geht dann, mit energischer Zusammendrängung des Folgenden in eine kurze Straßenszene, sofort in den Schlußakt über, der das Stück in dem glänzenden Bilde des mondscheindurchleuchteten Windsorparkes zum lustigen Ende führt. Diese letzte Szene ist eine Meisterleistung der Regie. Das Treiben in dem nächtlichen Walde bietet ein Bild von wahrhaft bestrickendem poetischem Zauber und versteht es, die phantastischen und burlesken Elemente des Stückes in einem Meer der glücklichsten Harmonie zu vereinigen. Die sprudelnde Laune, die überschäumende Lustigkeit erreichen ihren Höhepunkt und drohen alle Dämme zu durchbrechen: merry Old England scheint hier zu neuem Leben erwacht zu sein. —

Zur gleichen Zeit, als His Majesty's Theatre in London die Eintönigkeit seines sonstigen Repertoires durch die festliche Veranstaltung seiner Shakespeare-Woche in dankenswerter Weise unterbrach, wurde das Andenken des großen Dichters in seiner Geburtsstadt durch einen dreiwöchentlichen Festzyklus Shakespearescher Stücke gefeiert. Der rührige Schauspieler und Schauspielleiter F. R. Ben-

Digitized by Google

son, der diese Vorstellungen im Memorial-Theater zu Stratford-on-Avon alljährlich in Szene setzt, hat sich um die Bühnenpflege Shakespeares im modernen England ein unleugbares Verdienst erworben. Seit einer langen Reihe von Jahren bereist er mit seiner Gesellschaft die englischen Städte und vermittelt der modernen Generation die Bekanntschaft mit zahlreichen Werken des Dichters. Er vertritt den löblichen Grundsatz, ein wechselndes Repertoire zu führen und legt im Gegensatze zu Beerbohm Tree das Hauptgewicht weniger auf eine prunkvolle äußere Ausstattung als auf ein möglichst ausgeglichenes schauspielerisches Ensemble und eine pietätvolle Gestaltung des Shakespeareschen Textes. So hat er sich im Lauf der Jahre ein äußerst umfangreiches und vielseitiges Shakespeare-Repertoire herangebildet, das auch solche Stücke des Dichters umfaßt, die bisher nur äußerst seltene Gäste auf der modernen Bühne gewesen sind. Die Shakespeare-Feier des Memorial-Theaters von 1907 brachte im Laufe von drei Wochen zwölf verschiedene Stücke des Dichters in Stratford zur Aufführung.

Eine unsagbar wonnige und gehobene Feststimmung bemächtigt sich des deutschen Shakespeare-Pilgers, wenn er an einem lachenden Frühjahrstage zum erstenmal den Boden betritt, der als eine der geweihten Stätten dieses Erdenballs seine Sehnsucht lockt. Die wunderbare Lieblichkeit des Ortes, der in dem frischen Grün des jungen Lenzes seinen ganzen unbeschreiblichen Zauberreiz entfaltet, die Fülle der Erinnerungen und Vorstellungen, die sich dem Wanderer auf Schritt und Tritt vor die Seele drängen, die festliche Gewandung, in die sich das Städtchen um diese Zeit gekleidet hat, das buntbewegte Treiben der großen Menschenmenge, das durch die sonst so stillen Straßen flutet: dies alles übt eine suggestive Wirkung auf den fremden Besucher aus und bereitet eine Stimmung in ihm vor, die auch der Aufnahme der künstlerischen Genüsse, die im Festtheater an den Gestaden des Avon seiner harren, eine besonders günstige Vorbedingung schafft. Der deutsche Gast vermag sich der Erinnerungen und der Gefühle nicht zu erwehren, die sich seiner Seele bemächtigen, wenn er von dem Bayreuther Festspielhügel in die gesegneten fränkischen Gaue hinausblickt.

Leider vermag Stratford-on-Avon nur in der hypnotisierenden

Digitized by Google

Grundſtimmung, die dieſer Boden in ſeiner Seele hervorzaubert, den Vergleich mit der großen deutſchen Pflegeſtätte des Wagnerſchen Erbes auszuhalten. Die feſtliche Stimmung droht ſich zu verflüchtigen, wenn er das Innere des Muſentempels am Avon betreten hat. Denn hier iſt nichts von dem zu verſpüren, was den Hörer ſo mächtig und ſo weihevoll ergreift, wenn er in dem Bayreuther Feſtſpielhaus auf die erſten Töne harrt, die aus unſichtbarer Tiefe wie aus einer anderen Welt zu ihm heraufklingen. Schon der nach dem Schema des älteſten Opernhauſes gebaute, ganz und gar unfeſtliche Zuſchauerraum, die Geſchmackloſigkeit des buntbemalten Vorhangs, die entſetzliche Muſikmacherei, die mit paſſender und unpaſſender Zwiſchenaktsmuſik das Ohr unabläſſig beleidigt und die Rüpelſzene eines Shakeſpeareſchen Luſtſpiels mit einem Potpourri aus „Tannhäuſer“ einleitet, das lärmende und rückſichtsloſe Gebaren des Publikums, das mit ſeinen gegenſeitigen Mitteilungen erſt verſtummt, als der Vorhang ſich gehoben hat: das alles iſt ſo wenig als möglich geeignet, auch nur etwas von Dem im Zuſchauer feſtzuhalten, was etwa an eine feſtliche Weiheſtimmung gemahnen könnte.

Auch die Vorſtellung ſelbſt — „Viel Lärmen um Nichts“ — war nicht gerade danach angetan, in dem Hörer die Wirkung einer ungewöhnlichen künſtleriſchen Leiſtung hervorzurufen. Die dekorative Ausſtattung iſt gewiß keine Hauptſache, ſondern nur ein Nebending. Aber ſie darf nicht durch dürftige Schäbigkeit auffallen; ſie darf den guten Geſchmack nicht beleidigen. Das geſchah durch die Dekorationen des Memorial-Theaters, die zum Teil kaum den Anſprüchen eines mittleren Provinztheaters, geſchweige denen einer Feſtſpielbühne zu genügen vermögen. Wie Ausſtattung und Inſzenierung, ſo war auch die Darſtellung durchaus mäßig und erhob ſich an keiner Stelle über den Durchſchnitt. Eine rühmliche Ausnahme bildete einzig die Verkörperung der Beatrice durch die anmutige Edith Wynne Matthiſon, die der Geſtalt des Dichters den ganzen unbeſchreiblichen Reiz und den feinen Eſprit ihres Weſens zu geben wußte und dieſe ohne alle Aufdringlichkeit und unangebrachte Virtuoſenkunſtſtücke in den ausſchließlichen Mittelpunkt des Intereſſes rückte. Dagegen blieb ſeltſamerweiſe der auf der deutſchen Bühne

Digitized by Google

ſo wirkſamen und deshalb ſo beliebten Rolle des Holzapfel, die zwar ohne alle Mätzchen und Extempores, dafür aber ohne jede draſtiſche Charakteriſierung von dem Darſteller heruntergehaſpelt wurde, alle Wirkung in der engliſchen Aufführung verſagt.

Der Text bot, abgeſehen von der Tilgung der kleinen Szene in Leonatos Hauſe (III, 4) und Claudios Sühnegang zu Heros vermeintlichem Grabmal (V, 3) eine treue Wiedergabe des Originals. Im Gegenſatze zu Tree, der ausſchließlich mit Zwiſchenvorhang verwandelt und dabei durch lange Pauſen die organiſche Gliederung der Stücke vielfach ſchädigt, wurde bei Benſon wenigſtens an einer Stelle des Stückes die raſche offene Verwandlung verwendet.

Ungleich erfreulicher und in ſeiner Art hochintereſſant war der Eindruck, den die Abendvorſtellung desſelben Tages mit der Aufführung von „Verlorne Liebesmüh“ im Memorial-Theater hinterließ. Die ſchwache Jugendarbeit des großen Dichters iſt auf der deutſchen Bühne ein relativ ſeltener Gaſt. Wo man ſich bisher an dem Stück verſuchte, war das Reſultat kaum mehr als ein kühler Achtungserfolg, der mehr dem Namen des Dichters als dem Werke ſelbſt zu gelten ſchien. Wer ſich der reſpektvollen Langeweile erinnerte, womit er das Stück in Deutſchland gelegentlich über die Bühne ſtolzieren ſah, der fühlte ſich auf das freudigſte und angenehmſte überraſcht durch die friſche und teilweiſe ganz köſtliche Wirkung, die das Stück in Benſons Inſzenierung auf der engliſchen Bühne ausübte. Es iſt ebenſo erſtaunlich wie intereſſant, zu ſehen, was die Kunſt der engliſchen Schauſpieler aus dieſem Werk herauszuholen weiß.

Daß das Luſtſpiel in der engliſchen Aufführung ein ſo ganz anderes Geſicht gewinnt als auf dem deutſchen Theater, mag zum Teil in der überaus glücklichen und geſchickten Inſzenierung liegen, die ihm durch Benſon, in Anlehnung an eine frühere Aufführung zu Covent Garden von 1839, zuteil wird. Bei den bisherigen deutſchen Aufführungen hat man im Anſchluß an die Bearbeitung Rudolph Genées ſämtliche Vorgänge des Stückes auf einen oder höchſtens zwei verſchiedene Schauplätze zuſammengelegt und das ganze Luſtſpiel von Anfang bis Ende in dem Garten des Königs von Navarra geſpielt. Eine derartige Vereinfachung der Szenerie

Digitized by Google

bietet vom techniſchen Standpunkt ſicher ſehr bedeutende Vorteile. Daß ſie indeſſen der Wirkung nicht in allen Fällen zuſtatten kommt, lehrt die engliſche Aufführung. Es iſt ein charakteriſtiſcher Zug der engliſchen Bühne, daß ſie in dem Streben, die Zahl der Ortsveränderungen einzuſchränken und die Szenerie nach Möglichkeit zu vereinfachen, im allgemeinen lange nicht ſo weit geht, wie dies auf der deutſchen Bühne Übung iſt. Der engliſche Regiſſeur erinnert ſich der mehr oder minder berechtigten Schauluſt ſeines Publikums und ergreift ſehr gern die Gelegenheit, ihm möglichſt viele und verſchiedenartige ſzeniſche Bilder vorzuführen. „Was ihr wollt“, „Wie es euch gefällt“, „Der Sturm“ u. a. werden auf der engliſchen Bühne mit doppelt und dreifach ſoviel Dekorationen geſpielt, als es auf der deutſchen Bühne die Regel bildet. Dasſelbe iſt der Fall bei der Aufführung von „Verlorne Liebesmüh“, die bei Benſon nicht weniger als ſechs verſchiedene Dekorationen — im Gegenſatz zu einer oder zwei Dekorationen des deutſchen Theaters — in Anſpruch nimmt. Der erſte Akt beginnt im Anſchluß an die Covent Garden-Einrichtung von 1839 und im Gegenſatze zur deutſchen Bühne, die ſchon die erſte Szene im Garten ſpielen läßt, in einem Zimmer des Königs. Gewaltige Bücher, Folianten und allerhand gelehrter Kram liegt in buntem Durcheinander umher und kennzeichnet das Milieu, in dem ſich die vier Verfechter der gekünſtelten Enthaltſamkeit bewegen; Biron — ein ſehr glücklicher Gedanke der Regie! — iſt, als der Vorhang ſich hebt, über der gelehrten Lektüre eingeſchlafen. Die anderen kommen dazu und wecken ihn erſchreckt, ehe der König erſcheint; alle vier tragen eine Art von ſeltſamer blauer Ordenstracht und bekunden durch das Sinnbild der Eule auf weißer Schleife die Gemeinſamkeit ihrer Beſtrebungen. Durch dieſe Inſzenierung wird der Grundakkord des Luſtſpiels in fein ſatiriſcher Weiſe ſchon durch die erſte Szene vortrefflich angeſchlagen. Auch für die zweite Szene, den Auftritt Armados mit dem Pagen, wird nicht wie in Deutſchland der gemeinſame Schauplatz des Parkes, ſondern ein Zimmer in des Spaniers Wohnung gewählt: wiederum Bücher und ſchwere Folianten, die der Page in äußerſt drolliger Weiſe ſeinem Herrn herbeiſchleppt und die dieſer mit einem Male in die Ecke ſchleudert, als er zum Bekenntnis ge-

Digitized by Google

langt: „I am in love.“ Erst für die dritte Szene, die den ersten Akt schließt, den Auftritt der französischen Prinzessin mit ihren Frauen, verwandelt sich der Schauplatz in eine ländliche Gegend vor dem Eingangstor zu dem königlichen Park. Durch diese szenische Anordnung, die im Gegensatze zu der etwas eintönig wirkenden deutschen Inszenierung einen sehr belebenden und abwechslungsreichen Eindruck macht, werden die beiden Gegensätze, die das Stück beherrschen, die gekünstelte Askese der Spanier und die heitere natürliche Lebensanschauung der französischen Frauen, dem Zuschauer auch äußerlich in sehr charakteristischer und lebendiger Weise vor Augen geführt. Erst der zweite Akt versetzt den Zuschauer in das Innere des königlichen Parkes. Hier spielen sich ohne Ortswechsel sämtliche folgende Szenen ab bis zu dem großen Auftritt, der die plötzliche Bekehrung der vier Asketen zum Gott der Liebe herbeiführt (IV, 1 nach der Tieckschen Einteilung). Der dritte Akt — auch Benson hat hier an Stelle der Fünfteilung die Dreiteilung gesetzt — bringt zuerst in einer anderen Gegend des Parkes die burleske Szene IV, 2 und läßt hierauf die große Schlußszene des Stücks (Akt V) vor dem Zelte der Prinzessin folgen.

Neben der außerordentlich glücklichen szenischen Anordnung ist es vor allem die im großen und ganzen sehr lobenswerte schauspielerische Wiedergabe, die das Stück zu einer ungleich kräftigeren und lebendigeren Wirkung bringt, als das in Deutschland bis jetzt geschehen ist. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Figuren dieses Lustspiels, namentlich die seines burlesken Teils, der Eigenart der englischen Schauspielkunst näher liegen als der der deutschen.

Gerade die grotesken Szenen, so der Tanz der als Russen verkleideten Liebesritter vor dem Zelte der Prinzessin, werden von den Engländern ausgezeichnet, mit unnachahmlicher Beweglichkeit und köstlicher Drollerie ausgeführt. Die komischen Gestalten des Stückes werden durchweg gut, teilweise vortrefflich verkörpert. Dieselben Gestalten, die auf der deutschen Bühne entweder kalt und langweilig oder aber wie bloße Possenreißer wirken, üben in der englischen Aufführung, dank einer ungemein charakteristischen Färbung, eine höchst belustigende und ergötzliche Wirkung aus. Bei der Darstellung der Rüpelkomödie von den neun Helden verzichtet man sehr freudig auf

Digitized by Google

die unablässige Selbstparodierung, in der sich die deutsche Schauspielkunst bei solchen Gelegenheiten zu gefallen pflegt. Die ganze Darstellung des Zwischenspiels wird von den Darstellern durchaus ernst genommen, sie agieren mit heiligem Eifer, charakteristisch und ihrem Stand gemäß und wirken gerade durch den naiven Ernst ihres Gebarens äußerst komisch. Auch die Frauenrollen wurden gut, zum Teil sehr reizvoll gespielt. Benson selbst spielt den Biron und bietet eine tüchtige, allerdings mehr von dem Verstande als von einem starken schauspielerischen Temperamente getragene Leistung. Äußerst reizvoll ist der Schluß des Stückes, der ohne die willkürlichen Verkürzungen und Abänderungen der bisherigen deutschen Aufführungen, genau nach dem Wortlaut des Originales, gegeben wird. Winter und Frühling, der eine von vier Eulen, der andere von vier Kuckucken begleitet, bekämpfen sich gegenseitig in anmutigem, von Gesang begleitetem Reigen. So verkörpern sich hier noch einmal in sinniger Symbolik die beiden Gegensätze, die sich feindselig und schließlich versöhnlich in dem Stücke gegenüberstehen. Alles in allem: die Aufführung dieses Lustspiels in Stratford-on-Avon gewährt trotz der im ganzen recht dürftigen dekorativen Mittel einen künstlerischen Genuß, von dem sich der, der das Stück nur aus dem Buche kennt, kaum etwas träumen läßt.

Gewiß hat die deutsche Bühne im allgemeinen keine Ursache, mit ihren Leistungen auf dem Gebiete der Shakespeare-Pflege hinter denen des englischen Theaters zurückzustehen. Im Gegenteil: sie ist dem, was in dem eigenen Vaterlande des Dichters geleistet wird, durch ihre ernste, gewissenhafte Arbeit, durch ihre Gründlichkeit, durch ihre Pietät, durch die Tiefe ihrer Auffassung und in manchen anderen Punkten entschieden überlegen. Namentlich in der Pflege der großen Tragödien dürfte die englische Bühne dem Besten, was in dieser Beziehung in Deutschland geleistet wird, nicht ganz ebenbürtig sein. Mit vollem Rechte mag sich der Deutsche dessen freuen, was er auf dem Gebiete der Shakespeare-Pflege geschaffen und erreicht und was er vor dem Engländer in dieser Beziehung voraus hat. Das sollte ihn indessen nicht verhindern, anzuerkennen, daß die englische Kunst auch der deutschen in mancher Hinsicht überlegen ist. Vor allem sollte er bereitwillig zugeben, daß er auf rein technischem

Digitized by Google

Gebiete unendlich viel von dem engliſchen Schauſpieler lernen kann. Der engliſche Künſtler beſitzt eine bewundernswerte Herrſchaft über ſeinen Körper, er iſt neben dem Schauſpieler zugleich Tänzer und vielfach auch Sänger, er verfügt über eine Grazie, chevalereske Vornehmheit und Sicherheit des Auftretens, um die ihn der deutſche Schauſpieler, der die Kultur des Körpers leider allzuſehr vernachläſſigt, in vielen Fällen beneiden könnte.

Und noch eines könnte für das deutſche Theater vorbildlich werden: die Behandlung der Koſtüme auf der engliſchen Bühne. Während die dekorative Ausſtattung zum mindeſten ungleich iſt und neben wirklich Schönem auch Minderwertiges und Geſchmackloſes bietet, iſt die Koſtümierung in allen ihren Teilen der höchſten Bewunderung wert. Die Auswahl und Zuſammenſtellung der Farben, die alles Aufdringliche und Schreiende zu vermeiden weiß, die Abſtimmung der Koſtüme untereinander und ihre Zuſammenſtimmung mit den Farben der Dekoration, die außerordentlich charakteriſtiſche und doch ſchöne und maleriſche, von allem übertriebenen Echtheitsſtreben freie Behandlung der Gewänder: das alles iſt vortrefflich und des wärmſten Beifalls würdig.

Trotz dem, was der deutſchen Auffaſſung Shakeſpeares in den engliſchen Inſzenierungen widerſtreitet, wird ſich kein deutſcher Künſtler dem eigenartigen Reize, den zahlreichen wertvollen und fördernden Anregungen dieſer Vorſtellungen zu entziehen vermögen.

Digitized by Google

Schillers Don Carlos auf der Bühne.

In der Textgeschichte von Schillers „Don Carlos“ sind vier Hauptphasen der Entwicklung zu unterscheiden. Aus der ersten im Druck veröffentlichten Fassung, dem kraftgenialischen Entwurfe, der in der Rheinischen Thalia von 1785 und 1786 erschienen war und die beiden ersten Akte sowie die erste Hälfte des dritten Aktes des späteren Stückes umfaßte, entwickelte sich im Laufe des folgenden Jahres die zweite Redaktion, die als die erste Vollausgabe der Dichtung 1787 im Verlage von Göschen dem Druck übergeben wurde. In der Fassung dieser ersten Gesamtausgabe blieb das Drama durch mehrfache Auflagen, deren letzte 1799 erschien, bis zum Jahre 1801, wo der Dichter eine dritte Umarbeitung vornahm, indem er den Text von 1787 ungefähr um 840 Verse kürzte. In die vierte und letzte Phase trat die Geschichte des Stückes mit dem Jahre 1805, wo der Dichter für das „Theater“, die damals im Erscheinen begriffene Sammlung seiner Bühnenstücke, den Carlos einer erneuten Redaktion unterwarf und den Text abermals etwa um 80 Verse verkürzte. Diese Überarbeitung von 1805 blieb als die Redaktion letzter Hand für alle folgenden Ausgaben maßgebend und ist diejenige Form, die uns als Vulgata in allen neueren Einzel- und allen Gesamtausgaben der Schillerschen Werke vorliegt.

Interessant ist das Zahlenverhältnis, das sich aus einem Vergleiche dieser vier Fassungen hinsichtlich ihres Umfangs ergibt. Der erste Thaliadruck, der nur bis in die Mitte des dritten Aktes reichte und mitten in der Audienzszene abbrach, zeigte eine so maßlose Ausdehnung, daß er, obgleich einzelne Szenen bloß skizziert waren, für die erste Hälfte des Stückes allein 4140 Verse, also ungefähr den doppelten Umfang eines klassischen französischen Trauerspiels, in Anspruch nahm. Diese 4140 Verse des Fragmentes reduzierten sich durch die Umarbeitung zu der Vollausgabe von 1787, trotz des

Digitized by Google

neuen Zusatzes, der mit Posas Erzählung „Zwei edle Häuser in Mirandola“ hinzukam, auf 3380 Verse; daran schloß sich die neue zweite Hälfte des Stückes mit 2902 Versen, so daß das ganze Werk in der ersten Buchausgabe den Umfang von 6282 Versen erreichte. Indem bei der dritten und vierten Umarbeitung im ganzen etwa 900 Verse getilgt wurden, erhielt das Drama in der Vulgata von 1805 den endgültigen Umfang von 5370 Versen.

Die wichtigste Veränderung hat das Stück durch die erste Umarbeitung erfahren, die aus dem Torso des Thaliadrucks die Buchausgabe von 1787 gestaltete.

Hier handelte es sich nicht bloß um Kürzung, sondern um eine tatsächliche künstlerische Umformung und Neugestaltung des jugendlich genialen, aber in zahlreichen Übertreibungen, in greller und vielfach unwahrer Farbengebung sich gefallenden ersten Entwurfes zu der ausgereifteren und harmonischer abgetönten Fassung, wie sie uns in der Ausgabe von 1787 entgegentritt. Anders bei den Veränderungen, die aus der dritten und vierten Redaktion hervorgingen. Die Striche, die der Dichter hier vornahm, gingen in erster Linie darauf aus, das umfangreiche Gedicht der theatralischen Form mehr anzunähern und durch eine knappere Fassung des Dialoges den Fluß der dramatischen Handlung zu beschleunigen. Immerhin dürfte sich eine genauere Untersuchung darüber lohnen, ob und inwieweit des Dichters veränderte künstlerische Anschauung, seine Annäherung an den Klassizismus des Hellenentums an dem oder jenem Striche, der gewisse realistische Einzelheiten der ersten Vollausgabe traf, beteiligt war. Jedenfalls ist die Tatsache nicht zu bestreiten, daß durch die Kürzungen der beiden letzten Redaktionen, aus welchen Motiven sie auch hervorgegangen sein mögen, manche wertvolle und schöne Stelle geopfert wurde, die man in der Ausgabe letzter Hand nur ungern vermißt. Und auch das kann nicht geleugnet werden, daß der Dichter bei seinen Kürzungen, namentlich in der ersten Umarbeitung von 1787, nicht immer mit der nötigen Umsicht und Sorgfalt verfuhr, so daß tatsächlich in den endgültigen Text des Dramas eine Reihe kleiner Widersprüche und Risse kam, die sich erst erklären, wenn man sich die ursprüngliche Fassung vor Augen hält.

Digitized by Google

Es ist nicht unwichtig, sich dieses Verhältnis der verschiedenen Texte zueinander zu vergegenwärtigen, zur Beurteilung des Wertes der Bühnenbearbeitungen, die Schiller selbst mit seinem „Don Carlos“ vornahm. Es war selbstverständlich, daß an eine unveränderte Aufführung des Kolosses von 1787 nicht gedacht werden konnte. Seine 6282 Verse waren weit mehr als der doppelte Umfang eines normalen Theaterabends, den man ungefähr mit 3000 Versen berechnen kann. So hatte sich Schiller schon während der Arbeit an der ersten Buchausgabe mit dem Gedanken einer besonderen Theaterbearbeitung beschäftigt und gleichzeitig mit der Vollendung der Dichtung für den Druck an den Fassungen für die Bühne gearbeitet; diese Bühnenfassungen waren in Prosa geschrieben, und ihre Vollendung ging dem endgültigen Abschluß des Dramas in Versen voran. Schiller ließ den einzelnen Theatern die Wahl, ob sie das Stück lieber in Prosa oder in Versen spielen wollten. Wenn er selbst dabei in erster Linie die Prosafassung empfahl, so leitete ihn ebensowohl die Rücksicht auf die Schauspieler, die die Jamben „schief deklamieren“, wie der Umstand, daß er den Prosatext eher liefern konnte als die Fassung in Versen. Von der Prosabearbeitung selbst wurden zwei verschiedene Redaktionen entworfen: die eine charakterisierte sich dadurch, daß sie die peinlichste Rücksicht auf die Zensur der Geistlichkeit nahm; was nur entfernt geistliche oder religiöse Dinge berührte, wurde getilgt oder verändert, selbst die Nennung Gottes wurde vermieden; der Beichtvater Domingo mußte dem der Novelle St. Reals entnommenen Staatssekretär Perez weichen. Beiden Prosaredaktionen gemeinsam war der veränderte Schluß: Carlos ersticht sich, nachdem er die Unschuld der Königin beteuert hat. Zu den Prosabearbeitungen Schillers trat 1790 in der „Deutschen Schaubühne“ noch eine anonyme, ebenfalls in Prosa verfaßte Bühnenbearbeitung des „Don Carlos“ von zweifelhaftem Werte an die Öffentlichkeit, die das Stück in einer von allen übrigen Fassungen abweichenden Weise damit schloß, daß der König den Infanten erstach [1]).

Neben den beiden Prosabearbeitungen des Dichters steht seine gleichzeitig vollendete Bühnenbearbeitung in Jamben. Eine Fassung dieser Bearbeitung ist uns in einem handschriftlichen Souffliérbuche

Digitized by Google

des Hamburger Theaterarchivs erhalten [2]). Ein weiteres Exemplar dieser Einrichtung, das man in einem Manuskript des Mannheimer Theaterarchivs zu besitzen glaubte, hat sich als eine wohl auf Schillers Bearbeitung beruhende, aber vielfach veränderte und überarbeitete Fassung des Stückes entpuppt. Die Hamburger Jambenbearbeitung, deren authentische Handschrift sich unter den Schätzen des Goethe- und Schillerarchivs befindet, nimmt unter den Bühnenfassungen des Stückes deshalb den ersten Rang ein, weil der Dichter an diesem für Schröder bestimmten Text mit besonderer Sorgfalt gearbeitet hatte und geneigt war, dieser Fassung unter den an die Theater versandten Einrichtungen den Vorrang einzuräumen. Er schrieb an Schröder 1787: „Ich habe mich bei den anderen Theatereditionen, die zum Teil schon verschickt sind, so ungeschickt als möglich aus der Schlinge gezogen, aber was ich für Sie machte, sollte reif und gedacht sein, darum verschob ich Ihren Carlos bis zuletzt." In der szenischen Anordnung stimmte die Jambenbearbeitung im wesentlichen mit den beiden Prosaredaktionen überein. Wie in diesen, so waren auch hier von größeren Szenen gestrichen: die Auftritte im Kartäuserkloster (II, 14, 15), die einleitende Szene des vierten Aktes im Zimmer der Königin (IV, 1—3), das Gespräch zwischen der Königin, Alba und Domingo (IV, 14), endlich die Szene des Großinquisitors (V, 10). Hinsichtlich des Auftritts des Inquisitors gab der Dichter Schröder allerdings zu verstehen, daß er auf seine Beibehaltung Wert lege. „Wenn Sie ihn gelesen haben, werden Sie finden, wie viel mit ihm für das Stück verloren sein würde." Wie in den Prosabearbeitungen sind ferner auch in dem Hamburger Manuskripte die Szenen zwischen der Prinzessin, Domingo und Alba (II, 11—13), unter Tilgung des vorangehenden Gespräches zwischen diesem und Domingo, unmittelbar an den ersten Ebolimonolog angeschlossen, in der Weise, daß die beiden in das Gemach der Prinzessin treten.

Der Schluß der Tragödie ist in der Jambenbearbeitung unverändert. In den Kürzungen und in zahlreichen Einzelheiten verrät sich die besondere Sorgfalt, die der Dichter dieser Bühnenfassung des Stückes zuteil werden ließ.

Nach dieser Jambenbearbeitung wurde „Don Carlos" am

Digitized by Google

29. August 1787 von Schröder in Hamburg zum ersten Male auf die Bühne gebracht. Am 6. April 1788 folgte Mannheim mit der von Dalberg überarbeiteten Fassung derselben Bearbeitung. Andere Bühnen hatten sich mittlerweile für die Prosafassung entschieden: an Koch in Riga verkaufte Schiller im Juni 1787 die Perezredaktion, an Bondini für Leipzig die Domingoredaktion. In dieser Fassung war die Prosabearbeitung am 14. September 1787 zum ersten Male in Leipzig gespielt worden. Berlin folgte am 22. November 1788. Für die erste Vorstellung des Stückes in Weimar 1792 unterzog der Dichter die Jambenbearbeitung einer erneuerten Durchsicht[3]). Auch in den folgenden Jahren wurden noch verschiedene Veränderungen daran vorgenommen. Für eine Vorstellung des Jahres 1796 legte Schiller im vierten Akte einen neugedichteten Monolog Posas ein, der das Publikum schon an dieser Stelle mit dem Plane des Marquis, sich für den Infanten zu opfern, bekannt machte.

Wie lange die verschiedenen Fassungen der Schillerschen Bühnenbearbeitung ihr Dasein auf den Theatern fristeten, wie lange sich speziell die Prosafassungen erhielten und wann die Jambenbearbeitung des Dichters durch neue, selbständige Einrichtungen des Gedichtes verdrängt wurde, ist bis jetzt noch nicht aufgehellt. Man wird im allgemeinen wohl nicht fehlgehen mit der Annahme, daß es mit der Verbreitung der Ausgabe letzter Hand vom Jahre 1805 ab bei der größten Zahl der besseren Bühnen Regel wurde, sich dieser Ausgabe auch für die Aufführung des Stückes zu bedienen und sie durch ein selbständiges Zusammenstreichen jeweils für die betreffende Bühne zurechtzustutzen. Dies Verfahren war um so natürlicher, als des Dichters eigene Bühnenbearbeitungen bis dahin nicht im Druck erschienen waren und ihre Erwerbung den Theatern daher eine gewisse Schwierigkeit bereitete. Auch die Fassung des Stückes, wie sie in der Ausgabe letzter Hand vorlag, bot der Bühnenaufführung noch unendliche Schwierigkeiten. Trotz der Abstriche, die der ursprüngliche Text durch die Redaktionen von 1801 und 1805 erfahren hatte, wies das Stück noch den ungewöhnlichen äußeren Umfang von 5370 Versen auf und stellte den Bühnen dadurch die Aufgabe, etwa 2000 Verse zu streichen, wenn es auf den Umfang eines noch immer sehr langen, aber doch in dem Zeitraum

Digitized by Google

eines normalen Theaterabends zu bewältigenden Stückes von 3300 Versen und einigen mehr zurückgeführt werden sollte. Es ist begreiflich, daß das schwere Problem, das Stück beinahe um zwei Fünftel seines Inhalts zu kürzen, ohne es zugleich tief in seinem dichterischen Werte zu schädigen, von den einzelnen Bühnen in sehr verschiedener Weise und nur in den seltensten Fällen einigermaßen befriedigend gelöst wurde. Das Bild, das die Einrichtung des „Don Carlos" auf unseren Theatern bot und noch heute bietet, ist im großen und ganzen ebenso buntscheckig wie unerfreulich.

Eine gewisse Einheit in der Bühnengestaltung des Stückes bildete sich insofern allerdings im Laufe der Jahre heraus, als wenigstens in der Hauptsache dieselben Striche bei den maßgebenden Theatern üblich wurden und auf diese Weise eine Art von traditioneller Einrichtung entstand, die sich dank der außerordentlichen Kraft, die der Tradition auf den Bühnen innewohnt, immer fester einbürgerte. Diese traditionelle Einrichtung des Stückes, die in erster Linie durch die virtuosenhaften Sonderwünsche der Darsteller der Hauptrollen beeinflußt war, hat das Problem seiner Bühnenaufführung keineswegs in glücklicher Weise gelöst. Die Kürzung schlug einen falschen Weg ein, indem sie, anstatt bei dem überwuchernden und leicht zu beseitigenden rhetorischen Rankenwerke anzusetzen, von dem verkehrten Grundsatz ausging, zahlreiche ganze Szenen aus dem Stücke zu beseitigen, und zwar Szenen, die für das Verständnis der Handlung sowohl wie für das Gesamtbild der Dichtung unentbehrlich sind. Die Fassung, worin „Don Carlos" auf den Theatern zu erscheinen pflegt, macht es einem Hörer, der mit dem Buche der Dichtung nicht auf das genaueste vertraut ist, oft schlechtweg unmöglich, den Zusammenhang der Handlung zu erfassen und dem Gang der Intrige zu folgen.

Wird beispielsweise der zweite Akt, wie es beinahe überall üblich ist, mit dem großen Monologe der Eboli geschlossen und die ganze folgende Szenenreihe, die Verschwörung zwischen Alba, Domingo und der Prinzessin, beseitigt, so fehlt das unentbehrliche Bindeglied zwischen dem zweiten und dritten Akt, und kein Uneingeweihter vermag zu verstehen, wie Philipp in den Besitz der der Königin gehörigen verräterischen Briefe gelangt ist. Auch die Frage, wes-

Digitized by Google

halb Carlos den für seine egoistischen Zwecke so wichtigen Liebesbrief des Königs an die Eboli nicht ausnutzt, harrt vergeblich der Beantwortung, wenn die Szene im Kartäuserkloster, wo Posa jenen Brief zerreißt, dem Rotstift geopfert wird. Die Beibehaltung dieser Szene ist auch deshalb wünschenswert, weil sie die einzige ist, die Carlos mit dem glühend geliebten Freunde zwischen dem ersten und vierten Akte zusammenführt. Im vierten Akte wird die erste im Gemache der Königin spielende Szene und die letzte im Vorzimmer des Königs fast durchweg gestrichen. Und doch kommen nur durch die Unterredung Posas mit der Königin zu Beginn des vierten Aktes die großen politischen Pläne zur Anschauung, die Posa hinsichtlich des Infanten im Herzen trägt und für deren Verwirklichung er sich die wichtige Vermittlung der Königin erbittet. Fehlt die letzte Szene des vierten Aktes, so wird das Charakterbild der Eboli eines wichtigen Zuges beraubt, indem sie dann nicht einmal den angesichts ihrer Reue kaum zu missenden Versuch unternimmt, den König über ihre Schuld aufzuklären und den Infanten zu retten. Auch aus anderen Gründen dürfte diese prachtvolle, durch ihren Stimmungsgehalt und die Kraft der Charakteristik ausgezeichnete Szene mit dem herrlichen „Der König hat geweint!“ nicht, wie überall gang und gäbe, dem Rotstift zum Opfer fallen. Nicht die weiche Rührung, die Posas Abschied von Elisabeth und sein letztes Wort „Königin! O Gott! Das Leben ist doch schön!“ hervorruft, sondern der herbe und kräftige Akkord der darauffolgenden politischen Szene, mit ihrer großen historischen Perspektive, gibt dem vierten Akte der Tragödie den richtigen Ausklang. Die Szene des Großinquisitors im fünften Akte, ein Juwel des Stückes und der gesamten Schillerschen Dichtung, ist in neuerer Zeit wenigstens an allen besseren Bühnen, entgegen dem früheren Brauche, in ihre Rechte getreten. Durch die Striche, wie sie dank einer verkehrten Pietät gegen gedankenlose Tradition ziemlich allgemein üblich sind, werden, abgesehen von der Einbuße, die der Zusammenhang und die Übersichtlichkeit der Handlung erleiden, namentlich die wichtigen Charaktere des Alba und Domingo so stark geschädigt, daß sie zu farblosen Schemen zu verblassen drohen. Auch sonst ist die gebräuchliche Art der Kürzung zu wenig darauf bedacht, das poli-

Digitized by Google

tische Gesamtbild der Dichtung möglichst unversehrt und ungeschwächt zu erhalten. Gerade diejenigen Stellen, in denen Schiller zum Teil in unvergleichlicher Weise den politischen Hintergrund und die Zeit charakterisiert, in ihrem Verhältnis zu Hierarchie und Inquisition, die Stellen, in denen sich des Dichters ursprüngliche Absicht, „in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen", noch einigermaßen erkennen läßt, müßten für die Aufführung des Werkes unter allen Umständen gerettet werden.

Es hat nicht an dankenswerten Versuchen gefehlt, die, durchdrungen von der Mangelhaftigkeit und Untauglichkeit der durchschnittlichen Einrichtungen des Stückes, einen rühmlichen Anlauf nahmen, mit dem traditionellen Theaterschlendrian zu brechen. Solche Versuche blieben auch dann noch interessant und bis zu einem gewissen Grade verdienstlich, wenn sie über das Ziel hinausschossen und, von mißverstandener Pietät gegen den Dichter geleitet, der Sache zu dienen glaubten, indem sie den ungeschickt gekürzten durch einen völlig ungekürzten „Don Carlos" ersetzten. Ob man sich nun, wie es seinerzeit in den Münchner Sondervorstellungen vor Ludwig II. geschah, zu dem ungeheuerlichen Wagnis entschloß, das ganze Drama in einem Zuge, in dem Zeitraum von sechs Stunden, vorzuführen, oder aber ob man, wie am Berliner Deutschen Theater unter l'Arronge und Förster und neuerdings versuchsweise auch am Burgtheater, den unglücklichen Ausweg wählte, das ungestrichene Stück in zwei Teile auseinanderzureißen und an dem einen Abend die beiden ersten Akte, an dem darauffolgenden die drei letzten zu spielen: einer ersprießlichen Lösung des Problems war man damit in keinem Falle auch nur um Haaresbreite näher gerückt. Daß der Dichtung selbst, ganz abgesehen von der unorganischen Zerstücklung des Dramas in zwei auseinanderklaffende Teile, nichts weniger als ein wirklicher Dienst erwiesen wurde, lag für jede unbefangene Betrachtung auf der Hand. Das Experiment des Berliner Deutschen Theaters blieb völlig unfruchtbar, da man unmittelbar nach dem interessanten, aber verfehlten Versuche zur Aufführung des Stückes an einem Abend zurückkehrte, in einer Einrichtung, die sich durch die Sinnwidrigkeit ihrer Striche von der

Digitized by Google

Schablone der überall gangbaren Durchschnittsaufführungen in nichts unterschied.

Weit förderlicher waren die Versuche einzelner Bühnen, in der Kürzung des Stückes neue und selbständige Wege einzuschlagen. So brachte Eduard Devrient das Werk schon 1853, zu Beginn seiner Karlsruher Direktionsführung, in einer Fassung auf die Bühne, die sich durch die Herstellung einer Reihe bis dahin fast durchweg gestrichener Szenen sehr vorteilhaft von der gangbaren Einrichtung der Tragödie unterschied. Einer Neueinstudierung im Jahre 1867 legte Devrient eine neue Bearbeitung zugrunde, die es zum ersten Male mit großem Glück versuchte, in Einzelheiten auf die Fassung der ersten Buchausgabe von 1787 zurückzugreifen.

Auch an einzelnen anderen Bühnen trat durch Einfügung dieser oder jener Szene eine Wendung zum Besseren ein. Unter andern haben sich Karl Skraup in Stuttgart, Karl Weiser in Weimar, Alfred von Berger in Hamburg, Adolf Winds in Leipzig, Wilhelm Röntz in Freiburg und Düsseldorf durch gründliche Neueinrichtungen des Stückes verdient gemacht. Im großen und ganzen aber sind solche dankenswerte Unternehmungen das Sondergut einzelner Bühnen geblieben; auf die Mehrheit der deutschen Theater haben sie keinen Einfluß geübt.

Auch in einer Neueinstudierung der Tragödie am Hoftheater zu Karlsruhe (am 8. Januar 1903) wurde von neuem der Versuch gemacht, das Werk in einer von der traditionellen Einrichtung wesentlich abweichenden Fassung auf die Bühne zu stellen. Die Einrichtung, die der Aufführung zugrunde lag, stellte sich die Aufgabe, die Dichtung in ihrem Gesamtbild in ihre Rechte zu setzen, eine klare und lückenlose Entwicklung der Handlung zu geben und vor allem diejenigen Teile des Gedichtes, in denen der politische und kirchliche Zeithintergrund in charakteristischer Weise zur Anschauung kommt, möglichst unverkürzt für die Bühne zu erhalten. Und weiter ging die neue Einrichtung von dem Bestreben aus, in dem Texte vielfach auf die erste Buchausgabe von 1787 zurückzugreifen, an Stellen, wo charakteristische Einzelheiten den späteren Redaktionen von 1801 und 1805 zum Opfer gefallen sind; in einigen wenigen Einzelheiten erwies es sich sogar als vorteilhaft, die

Digitized by Google

älteſte Faſſung, die des fragmentariſchen Thaliadrucks, zur Reviſion des Textes heranzuziehen. Die von dem Dichter ſelbſt in ſeinen Bühneneinrichtungen des Stückes vorgenommenen Änderungen, die vielfach die beſonderen Verhältniſſe ſeiner Zeit berückſichtigten, konnten ſelbſtverſtändlich für die Bedürfniſſe der heutigen Bühne nur mehr zum kleinen Teile entſcheidend ſein. Immerhin gab namentlich die Hamburger Jambenbearbeitung in vielen Einzelheiten nützliche Winke und konnte ſo zum erſten Male mit Erfolg für die moderne Bühne verwertet werden[4]).

Bei der Kürzung war man beſtrebt, die bis dahin übliche Tilgung ganzer Szenen zu vermeiden. Die Verſchwörung zwiſchen Alba, Domingo und der Prinzeſſin, die Auftritte im Kartäuſerkloſter, die einleitende Szene des vierten Aktes im Zimmer der Königin, die Schlußſzene dieſes Aktes im Vorgemach des Königs, endlich die Szene des Großinquiſitors: all dies mußte im Gegenſatz zu dem meiſt beſtehenden Brauche für die Aufführung erhalten werden. Von ganzen Szenen wurde nur getilgt: das Geſpräch zwiſchen Alba und Domingo, das die Verſchwörung mit der Prinzeſſin von Eboli einleitet (II, 10), und der Auftritt der Königin mit Alba und Domingo (IV, 14); obgleich dieſe Szenen, namentlich die des zweiten Aktes, viele charakteriſtiſche Einzelheiten enthalten, die man an ſich nur ungern vermißt, ſind ſie doch für den Zuſammenhang entbehrlich, und ihr Ausfall hinterläßt keine ſtörende Lücke.

Damit das Stück durch die Erweiterungen, die es gegenüber der traditionellen Bühneneinrichtung erfahren hat, nicht allzuſehr über das Maß eines normalen Theaterabends hinauswachſe, wurde es notwendig, an anderen Stellen die Feile anzuſetzen und namentlich durch eine energiſche Verminderung des überreichen rhetoriſchen Beiwerks den wünſchenswerten Ausgleich herbeizuführen. Daß dabei auch die eine oder die andere liebgewordene Stelle geopfert werden mußte, deren Ausfall an ſich zu bedauern war, daß ein derartiges Verfahren darauf verzichten mußte, den Wünſchen jedes einzelnen jeweils völlig gerecht zu werden, das iſt ebenſo ſelbſtverſtändlich wie die Tatſache, daß nicht die Rückſicht auf die Einzelheit, ſondern die auf die künſtleriſche Harmonie des Ganzen den letzten Ausſchlag zu geben hatte. Jedenfalls wurde es dadurch

Digitized by Google

möglich, das Stück auf einen Umfang zurückzuführen, der dem der traditionellen Einrichtungen im wesentlichen ungefähr gleichkam, ihn auf keinen Fall aber beträchtlich überschritt.

Der Rücksicht auf die Ökonomie des Ganzen mußte unter anderem auch Posas Erzählung im ersten Akte „Zwei edle Häuser in Mirandola" zum Opfer fallen. Ihre Beseitigung ist weder vom dichterischen noch vom dramatischen Standpunkt aus ernstlich zu bedauern; sie ist im dramatischen Gefüge des Stückes vollkommen unnötig und verschleppt in störender Weise den Gang der Handlung, ohne durch besondere dichterische Vorzüge zu entschädigen. Was die Erzählung der „rührenden Geschichte" bezweckt, daß der Marquis die Gesinnung der Königin gegen Carlos ergründet, wird durch den Gang der Szene auch ohne dies erreicht. Schon damit, daß die Königin durch die wiederholte Entsendung der Eboli ihre Absicht bekundet, ein Gespräch mit Posa unter vier Augen herbeizuführen, daß sie, sobald die Prinzessin verschwunden ist, von sich aus die Rede auf den Infanten lenkt, verrät sie dem scharfblickenden Auge des Marquis, was ihr Inneres bewegt. Der Dichter selbst scheint die Entbehrlichkeit der Erzählung empfunden zu haben: sie ist in sämtlichen Prosaredaktionen seiner Bühnenbearbeitung gestrichen. Ihre Beseitigung war um so mehr zu wünschen, als dadurch Raum gewonnen wurde zur Aufnahme einiger prachtvollen charakteristischen Einzelheiten, die in der Ausgabe von 1787 das Gespräch Posas mit der Königin und ihren Damen zieren und die der Dichter später ohne zwingenden Grund unterdrückt hat. Wie reizvoll und köstlich, um nur eines herauszugreifen, sind die realistischen kleinen Reden, die sich an die Erkundigungen der Königin nach den Reisen des Marquis knüpfen:

Königin. In London waren Sie sehr lang.
Mondekar (mißt den Marquis mit großen Augen).
In London!
Eboli. In London! — Also hat der Chevalier
Der Ketzer Königin gesehen! — Wie
Sah sie denn aus!
Marquis. So schön beinahe, wie
Prinzessin Eboli auf — einem Throne.
Eboli. Schön! — Mondekar!

Digitized by Google

Wie hier die erste Vollausgabe, so wurde für den Eingang des Stückes der Text des Thaliadrucks ergänzend herangezogen. Er gewährte die Möglichkeit, der einleitenden Szene eine charakteristischere Färbung zu geben, als sie ihr in den späteren Fassungen eigen ist. Daß der Infant, entsprechend den ersten Worten Domingos „Die schönen Tage in Aranjuez sind nun zu Ende", die auf ein im Gange befindliches Gespräch deuten, sich in vertraulicher Zwiesprache mit jenem im Garten ergeht, ist ebenso wenig glaublich wie bezeichnend für den Prinzen und sein Verhältnis zum Beichtvater des Königs. Wohl sucht man diesem Mißstand in der üblichen Inszenierung unsrer Bühnen meistens dadurch zu begegnen, daß man Carlos zuerst allein auf dem Schauplatz erscheinen läßt; erst nach einer Weile tritt Domingo auf, nähert sich in schleichender Unterwürfigkeit dem Prinzen und beginnt das Gespräch mit den bekannten einleitenden Worten des Dramas. Daß eine solche Inszenierung indessen nicht den eigentlichen Intentionen des Dichters entspricht, daß diesem vielmehr ein im Gange befindliches Gespräch vorschwebte, zeigen deutlich Schillers Bühnenanweisungen in den Theaterausgaben: „Don Carlos und Domingo kommen im Gespräche" oder wie das Hamburger Theatermanuskript schreibt: „Kommen aus einer Allee".

Weit charakteristischer als die durch sämtliche Buchausgaben des Stückes vertretene Fassung des Anfangs führt jedenfalls der Text der Thalia in das Drama und dessen Hauptfigur ein. Der Infant tritt allein auf, er kommt „langsam und in Gedanken versenkt aus dunklen Boskagen, seine zerstörte Gestalt verrät den Kampf seiner Seele". Erst nach längerem stummem Spiele des Infanten, das in der Bühnenanweisung des Thaliaentwurfs ausführlich beschrieben wird, erscheint Domingo, der dem Prinzen von ferne folgt und ihn still beobachtet. Als Carlos den Nahenden bemerkt, ermuntert er sich und fährt unwillig auf:

Der Erzfyion verfolgt mich überall
Wie die Gerichte Gottes — —

Es bedeutet einen unleugbaren Gewinn für die Aufführung, wenn sie hier, natürlich nicht in sklavischem Anschluß an das von

Digitized by Google

dem Überschwang des jungen Dichters diktierte stumme Spiel des Prinzen, der charakteristischen Fassung des Thaliadruckes folgt und erst während des Folgenden in den gangbaren Text der Buchausgabe übergeht.

In gleicher Weise konnte für die erste Szene des zweiten Aktes, im Audienzsaal des Königs, der Wortlaut der älteren Ausgaben an einigen Stellen zum Vorteil des Ganzen verwendet werden. Nur wenn der Infant, wie es in der Thalia geschieht, am Schluß der Audienzszene, ehe er den Saal verläßt, das Kabinett öffnet, in das Alba getreten war, mit den Worten „Triumph, Toledo! Der Monarch ist Ihre", verschwindet die allen übrigen Fassungen eigentümliche Seltsamkeit, daß Alba unangemeldet und ohne ausdrücklichen Befehl des Königs wieder in das Zimmer tritt. Auch für den Beginn des zweiten Aktes empfahl es sich, sich der ursprünglichen Intentionen des Dichters zu erinnern. Nach dem ersten Entwurfe sollte dieser Akt mit einer die Audienz des Prinzen einleitenden großen Staatsszene zwischen Philipp, dem Großinquisitor und den versammelten geistlichen und staatlichen Würdenträgern beginnen. Mitten in dieser Szene, in der Philipp durch den Kardinal vor zweideutigen Äußerungen des Infanten gewarnt wird, sollte der Prinz sich zur Audienz beim König melden lassen. Eine Spur dieser ursprünglich beabsichtigten, aber unausgeführt gebliebenen Szene hat sich in den späteren Worten des Infanten (in sämtlichen Ausgaben!) erhalten:

Die Schar
Der Höflinge, die bebende Grandezza,
Der Mönche sünderbleiche Zunft war Zeuge,
Als Sie mir feierlich Gehör geschenkt —

Worte, die ohne jene einleitende Szene widersinnig und unverständlich geworden sind. Es ergab sich die Möglichkeit, diese an sich so schöne und charakteristische Stelle für die Aufführung zu erhalten, wenn man den Akt mit einer kleinen pantomimischen Szene eröffnete: Philipp entläßt im Augenblick, als der Vorhang sich hebt, die feierlich um seinen Thron gescharte Versammlung von hohen Geistlichen, Mönchen und Granden, während er gleichzeitig den zur Seite wartenden Prinzen vor sich entbieten läßt.

Digitized by Google

Zu Beginn der Eboliszene des zweiten Aktes mußte der Gesang der Prinzessin, der hier nicht zu entbehren ist, nach dem Wortlaut der in der Thalia hierfür verwendeten altenglischen Romanze wieder in seine Rechte treten. In der Art, wie an den Monolog der Eboli die Auftritte Domingos und Albas ohne Verwandlung des Schauplatzes angefügt wurden, blieb das Vorbild der Schillerschen Bühnenbearbeitung, insbesondere das des Hamburger Manuskriptes, maßgebend. Man hat gegen die Zusammenlegung dieser Szenen und die Anordnung, daß Domingo und später Alba in das Gemach der Eboli treten, den Einwand zu erheben versucht, daß eine solche Einrichtung die besondere „Atmosphäre der Szene" nicht berücksichtige, daß „die Boudoir-Sinnlichkeit des Eboli-Gemaches nicht durch Staatsaktionen aufgelöst werden dürfe". Dieser Einwand, der schon dadurch entkräftet wird, daß der Dichter selbst in sämtlichen Fassungen seiner Bühnenbearbeitung diese szenische Anordnung gewählt hat, ist auch sachlich durchaus hinfällig. Gerade der Umstand, daß Priester und Höflinge ohne jede Förmlichkeit im Boudoir der königlichen Favorite verkehren, daß in der sinnlich-schwülen Atmosphäre des Frauenboudoirs wichtige Staatsaktionen verhandelt und Komplotte geschmiedet werden, gibt dem Bilde von dem Treiben am Hofe des zweiten Philipp seine besonders charakteristischen Farben.

Mit der Verschwörungsszene und dem kleinen darauffolgenden Gespräche zwischen Alba und Domingo (II, 13) erhält der zweite Akt einen guten und wirkungsvollen Schluß. Die Kartäuserszene legt man, entgegen der Anordnung der Buchausgaben, besser an den Anfang des dritten Aktes. Auch deshalb ist diese Akteinteilung, die dem ersten Druck der Thalia entspricht und die der Dichter wohl nur aus äußeren Gründen geändert hat, der anderen Anordnung vorzuziehen, weil zwischen den Szenen des Komplottes und den Auftritten im Kloster ein Zwischenraum von zwei Tagen gedacht ist.

In der Szene im königlichen Schlafgemach (III, 1—5) schien es ratsam, dem Beispiel der Schillerschen Bühnenbearbeitungen und dem der Thalia zu folgen, wonach sich der Herzog von Alba nach seinem Gespräche mit dem König nicht entfernt, sondern bei der

Digitized by Google

Unterredung Philipps mit Domingo von Anfang an zugegen ist. Der Ausbruch des Königs: „Toledo! Ihr seid ein Mann, schützt mich vor diesem Priester" wirkt auf diese Weise unmittelbarer, als wenn der König, um jene Worte an Alba richten zu können, ihn erst durch ein Glockenzeichen herbeirufen muß. In dem Gespräche des Königs mit Domingo wurde die charakteristische Stelle, wo der Pater sich über das Wesen der Wunder äußert, eine Stelle, die nur im Entwurfe der Thalia enthalten ist, in allen übrigen Fassungen leider fehlt, für die Aufführung hergestellt:

König. Sagt mir die Wahrheit, Priester — gibt es Wunder!
Ich falle ab von Eurem Glauben, wenn
Ihr es verneint.
Domingo (nach einem verlegenen Besinnen).
Nur alsdann, mein König,
Wenn die Gesetze der Natur sich unserm
Verstand entziehn, nimmt unsre Dankbarkeit
Zur Gnade ihre Zuflucht. Wunder wirkt
Der Himmel nie, wenn sie entbehrlich sind!

Im vierten Akt fand das kurze, aber sehr bezeichnende Gespräch zwischen der Prinzessin, Alba und Domingo, das in der Ausgabe von 1787 die Eboliszene einleitet, mit Domingos Worten „Ich wünsche Glück, Monarchin einer Sommernacht", eine Szene, die Schiller selbst für die Bühne erhalten haben wollte (sie fehlt nur in der Perezfassung), von neuem Aufnahme.

Es könnte die Frage auftauchen, ob nicht auch der von Schiller für die Weimarer Aufführung von 1796 nachgedichtete Monolog Posas im vierten Akte (hinter Auftritt 17) wieder eingelegt werden sollte. Der Dichter ging dabei von der richtigen Erwägung aus, daß es ein Mißstand in der Ökonomie des Stückes ist und dem unbefangenen Zuschauer das Verständnis in hohem Grade erschwert, wenn Posas Intrige sich erst durch seine Erzählung in der Kerkerszene dem Hörer entwirrt. Um das Verständnis des Stückes zu erleichtern, ließ er Posa schon hier, nach der Verhaftung des Infanten, die Grundzüge seines Rettungsplanes entwickeln. Aber dieser Monolog trägt allzu deutlich die Anzeichen einer nachträglichen und unorganischen Einlage und wirkt durch seine offenkundige Ab-

Digitized by Google

sichtlichkeit einigermaßen verstimmend. Vor allem paßt der erregte und leidenschaftliche Ton der vorangehenden Szene zwischen der Prinzessin und dem Marquis, mit dessen epigrammatischem Schlußwort:

Gott sei gelobt! — Noch gibt's ein andres Mittel!

sehr wenig zu der ruhigen Reflexion des folgenden Monologes und dessen unmittelbar an jenen Vers sich anschließenden Eingangsworten:

So rett' ich ihn, so sei es. Auf mich selbst
Will ich den Donner seiner Rache leiten.
Verwirren will ich dieses Königs Sinne,
Mich selber klag' ich als den Schuld'gen an usw.

Hier klafft ein Riß, der durch das vorgeschriebene stumme Spiel des Darstellers nur schwer zu überbrücken ist. Der Dichter selbst hat dies ohne Zweifel empfunden; sonst hätte er wohl kein Bedenken getragen, den Monolog des Marquis, der ja an sich einem wohlberechtigten Wunsche entsprang, auch der Buchform des Stückes in den Redaktionen von 1801 und 1805 einzuverleiben.

Durch die neue Einrichtung des Stückes und die Herstellung einer Reihe sonst gestrichener Szenen ist die Zahl der Verwandlungen größer geworden, als sie es bei den Aufführungen nach der traditionell gewordenen Bühnenfassung zu sein pflegt. Zur Vermeidung der Mißstände und Verschleppungen, die der Zwischenvorhang mit sich bringt, und einer Zerstücklung des Dramas in achtzehn kleine Akte, wurde es notwendig, daß sämtliche Verwandlungen bei offener Szene, unter Verdunklung der Bühne, vollzogen wurden. Nur dadurch konnte die Akteinteilung des Dichters und damit der architektonische Aufbau des Werkes zu seinem Rechte kommen.

Besondere Schwierigkeiten für die szenische Gestaltung des Stückes bietet der vierte Akt, der sieben verschiedene Szenen, also nicht weniger als eine sechsmalige Verwandlung des Schauplatzes notwendig macht. Diese szenische Zerrissenheit des vierten Aktes ist, wie Alfred von Berger mit vollem Rechte ausgeführt hat[5]), ein deutliches Abbild der inneren dramatischen Schwäche dieses Aktes. Das unruhige Springen von Ort zu Ort entspricht der Unsicherheit, wo-

Digitized by Google

mit der Dichter die dramatische Handlung hier weiterführt, entspricht der lückenhaften Motivierung und dem verhängnisvollen Mißstand, daß von nun an Zufälle, Mißverständnisse, Verschweigungen und Übereilungen einen allzu breiten Raum in der bis dahin so großangelegten dramatischen Struktur des Werkes gewinnen. Die szenische Zerrissenheit des Aktes ist um so gefährlicher, als die einzelnen Szenen selbst zum Teil nur wenige Minuten auf der Bühne in Anspruch nehmen und selbstverständlich alle Wirkung verlieren, wenn langdauernde Verwandlungspausen ihnen vorangehen oder folgen.

Aus solchen Erwägungen heraus hat Berger in seiner Hamburger Inszenierung des Stückes den Versuch gemacht, die wichtigsten Szenen des vierten Aktes auf einen Schauplatz zusammenzulegen, indem er zu diesem Zweck eine Art von Vorsaal konstruierte, einen neutralen Schauplatz, wo sich die verschiedenen Szenen des Aktes zur Not in unmittelbarer Folge hintereinander abspielen können. Der Zuschauer sollte nach Bergers Meinung in diesem Falle gezwungen sein, in der Bühne weniger einen konkreten Schauplatz als eben nur die Bühne und ausschließlich die Bühne zu sehen. In anderem Sinne, aber doch von demselben Streben geleitet, hat auch die Bühnenbearbeitung des „Don Carlos“ von C. W. Schmidt[6]) und weiterhin eine Inszenierung des Stückes von Adolf Winds in Leipzig[7]) und eine solche von Wilhelm Röntz in Düsseldorf[8]) den Versuch gemacht, das szenische Problem des vierten Aktes durch eine Verminderung der Verwandlungen zu lösen. Schmidt läßt in einer Art von Vorsaal, der nach hinten durch eine Galerie begrenzt ist, die beiden ersten Szenen des Aktes spielen, die im Gemache der Königin und die erste Galerieszene, verwandelt sodann die Bühne für die folgende Szene in das Kabinett des Königs und legt, unter Weglassung der zweiten Galerieszene und der Schlußszene des Aktes, die Szenen im Gemache der Eboli und in dem Zimmer der Königin wieder in der ersten Dekoration des vierten Aktes zusammen. In ähnlicher Weise verfährt Winds; er benutzt für die ersten und letzten Szenen des Aktes eine flache Galerie, die beiderseitig bogenartige, durch Vorhänge verschließbare Ausgänge hat, in der Mitte aber in einen auf Stufen erhöhten, tiefen Erker mün-

Digitized by Google

det, in den ſich die Königin bei ihrem Abſchiedsgeſpräche mit Marquis Poſa zurückziehen kann. Auch Röntz konſtruiert einen kombinierten Schauplatz, ebenfalls einen Vorſaal, in den Türen zu den Gemächern des Königs, der Königin und der Eboli führen, und gewinnt durch dieſen neutralen Raum, den er auch für verſchiedene andere Szenen des Stücks verwendet, den Vorteil, den Schauplatz im vierten Akt nur für das Kabinett des Königs verwandeln zu müſſen. Eine ſolche Art der ſzeniſchen Anordnung iſt vom bühnentechniſchen Standpunkt ſicher vorteilhaft und empfiehlt dieſe Einrichtung namentlich für mittlere und kleinere Bühnen, die über keinen ſehr umfangreichen dekorativen Apparat und nicht über die Segnungen einer modern eingerichteten Dreh- oder Schiebebühne verfügen. Die Zuſammenlegung der betreffenden Szenen auf dem kombinierten Schauplatz iſt bei einer geſchickten Anordnung der Regie durchaus möglich, ohne daß die Glaubhaftigkeit der Vorgänge allzuſehr gefährdet wird. Nur in Einzelheiten, ſo in dem Abſchiede Poſas von der Königin, leidet die Stimmung, wenn er, ſtatt in dem intimen Gemache der Königin, an einem Schauplatze vor ſich geht, der durch die vorangegangenen Szenen den Eindruck erwecken muß, daß er dem öffentlichen Verkehr des ganzen Hofes ausgeſetzt iſt.

Für große Bühnen, die auch in dekorativer Beziehung ihre eigenen Wege zu gehen vermögen, dürfte das ideale Ziel deshalb darin liegen, eine Bühneneinrichtung zu ſchaffen, die es ermöglicht, den ſechsmaligen Ortswechſel des unveränderten Originales beizubehalten, ohne zum Zwiſchenvorhang ihre Zuflucht nehmen zu müſſen. Hier könnte die Drehbühne vielleicht vorzügliche Dienſte leiſten. Steht dieſe nicht zur Verfügung, ſo iſt das Problem nur dadurch zu löſen, daß an Stelle der allzu realiſtiſchen Ausſtattung eine in höherem Grade vereinfachte und ſtiliſierte Bühneneinrichtung geſetzt wird, die etwa unter Beibehaltung einer ſtabilen Seitenarchitektur im weſentlichen nur die Hintergründe der einzelnen Szenen wechſelt und die jeweiligen Verwandlungen blitzſchnell bei offener Szene zu vollführen vermag. Selbſtverſtändlich müßte ſich eine ſolche Vereinfachung und Stiliſierung der Szenerie gleichmäßig auf alle Akte des Stückes erſtrecken. Ein Schaden für die Aufführung

Digitized by Google

iſt durch eine ſolche Vereinfachung nicht zu befürchten, wenn das Maß der ſzeniſchen Ausſtattung eine gewiſſe Gleichheit innerhalb des ganzen Stückes zeigt und wenn nur die Stimmung der einzelnen Szenen durch den dekorativen Hintergrund jeweils zum charakteriſtiſchen Ausdruck kommt.

Digitized by Google

Schillers Wallenſtein als Bühnenſtück.

Das von Goethe in einem Geſpräche mit Schlegel geprägte Wort von der „großen Wallenſteiniſchen Trilogie“ hat für die äſthetiſche Beurteilung des Gedichtes viel Unheil geſtiftet. Die Bezeichnung der Schillerſchen Tragödie als einer Trilogie zieht ſich bis in die neueſten Phaſen der Wallenſteinliteratur und ſcheint beinahe unausrottbar zu ſein. Namentlich in der landläufigen Theaterkritik treibt ſie unabläſſig ihr Weſen, und ſelbſt manche Theaterkanzleien verſprechen in ihren offiziellen Ankündigungen die bevorſtehende Neueinſtudierung der „Wallenſtein-Trilogie“.

Dieſer Irrtum ſollte endlich aus der Literatur verſchwinden. Schillers „Wallenſtein“ hat mit dem Weſen einer Trilogie im antiken Sinne des Wortes nicht das entfernteſte zu tun. Die Trilogie der Antike umfaßte drei ſelbſtändige, nur durch denſelben Sagenkreis zuſammengehaltene Dramen, denen als Schlußſtück ein komiſches Satyrſpiel folgte. Die äußere Einteilung des „Wallenſtein“ ſollte nicht dazu verführen, das Gedicht mit einer Trilogie zu vergleichen. Denn dieſe Einteilung iſt nur zufällig und nicht aus dem Weſen der Dichtung erwachſen. Das müßte ſchon ein Blick auf die Entſtehung des Werkes lehren.

Als Schiller ſich des Stoffes bemächtigte, lag ihm der Gedanke an deſſen Gliederung in drei Teile völlig fern. Er gedachte eine fünfaktige Tragödie zu ſchaffen. Erſt im Laufe der Arbeit löſten ſich die „Wallenſteiner“, wie „Wallenſteins Lager“ zuerſt genannt wurde, als ſelbſtändiges Vorſpiel von dem übrigen los. Noch aber hielt der Dichter für die Tragödie ſelbſt an dem urſprünglichen Plane der überlieferten fünfteiligen Gliederung feſt. Doch wuchs ihm das Werk, namentlich ſeitdem er ſich an Stelle der zuerſt gewählten proſaiſchen Form für die Jamben entſchieden hatte, zu immer größerem Umfang an.

Digitized by Google

So ließ er ſich, um zu verhindern, daß aus dem Werk „ein Monſtrum“ werde, zur Teilung der Tragödie in zwei Stücke verleiten. Damit das Stück für das Theater tauge, ohne „gar zu viel Bedeutendes verlieren zu müſſen“, ſchnitt er die fünf Akte des urſprünglichen Trauerſpiels in der Mitte entzwei und gliederte jede der beiden Hälften in fünf neue Akte. Dieſe Teilung war rein äußerlich und bezweckte nur, das Werk auf zwei Theaterabende zu verteilen. Daß der Dichter ſelbſt die Trennung nicht als eine organiſche empfand, zeigte ſein mehrfaches Schwanken hinſichtlich der Stelle, wo die Abgrenzung zwiſchen dem erſten und dem zweiten Stücke zu vollziehen ſei. Die urſprüngliche Abteilung der Stücke, die der Buchausgabe des Werkes entſprach, änderte der Dichter im November 1798 dahin ab, daß die beiden erſten Akte von „Wallenſteins Tod“ noch zu den „Piccolomini“ gezogen wurden. Infolgedeſſen umfaßte das erſte Stück damals ſieben Akte nach der urſprünglichen Einteilung. Es war derart gegliedert, daß der erſte Akt dem erſten und zweiten, der zweite dem dritten und vierten, der dritte dem fünften Akte der ſpäteren „Piccolomini“ entſprach; den vierten und fünften Akt bildeten die beiden erſten Akte von „Wallenſteins Tod“. Für das zweite Stück blieben jetzt nur die drei letzten Akte von „Wallenſteins Tod“ übrig. Aus der erſten Hälfte des dritten Aktes (Auftr. 1—12) wurde nun der erſte, aus ſeiner zweiten Hälfte (Auftr. 13 bis 23) der zweite, aus der erſten Hälfte des vierten Aktes (Auftr. 1—8) der dritte Akt, der durch einen neu gedichteten Monolog Buttlers einen wirkſameren Abſchluß erhielt. Der damals vorhandene Reſt, alſo die Theklaſzene (IV, 9—14) und die letzten Auftritte Wallenſteins (V, 3—12) ſollten, damit die übliche Fünfzahl erreicht werde, auf zwei Akte verteilt werden. Zu dieſem Zwecke beſchloß der Dichter, den Vorbereitungen zu Wallenſteins Ermordung eine größere Breite und theatraliſche Bedeutſamkeit zu geben und legte erſt nunmehr die nachgedichtete Szene zwiſchen Buttler und den beiden Hauptleuten ein. Dieſe Szene eröffnete damals den vierten Akt des zweiten Stückes, dann folgte als Schlußſzene des Aktes die Theklaſzene, die auf Goethes Wunſch mit dem Monolog der Prinzeſſin geſchloſſen wurde. Den fünften Akt füllten ausſchließlich die Wallenſteinſzenen des jetzigen letzten Aktes.

Digitized by Google

In dieser Gestalt sind die Stücke in Weimar, mit Graff in der Titelrolle, zum erstenmal auf die Bühne gekommen. Nachdem am 12. Oktober 1798 „Wallensteins Lager“ vorangegangen war, folgten am 30. Januar 1799 die „Piccolomini“, am 20. April 1799 „Wallensteins Tod“. Auf derselben Fassung beruhten auch die Handschriften, die an die anderen Bühnen versandt wurden; dabei hatten die „Piccolomini“ wegen ihrer großen damaligen Ausdehnung sehr starke Kürzungen erfahren. Auch der ersten Berliner Aufführung der beiden Stücke (am 18. Februar und 17. Mai 1799), die durch die Meisterleistung Flecks als Wallenstein ihre besondere Weihe erhielt, lag die für Weimar gewählte Abteilung zugrunde.

Erst für die Buchausgabe, die im Sommer 1800 erschien, griff der Dichter auf die ursprüngliche Abgrenzung der beiden Stücke zurück.

Eine befriedigende Lösung hatte die Frage der Bühnenaufführung freilich weder mit der einen noch mit der anderen Art der Einteilung gefunden. Der Einschnitt nach dem zweiten Akte von „Wallensteins Tod“ gab dem ersten Stücke durch den Abschied Octavios von Max einen gewissen äußerlichen Abschluß, aber er zerriß die Haupthandlung der Tragödie an einer Stelle der Umkehr und der abfallenden Handlung, wo eine solche Unterbrechung schlechterdings unstatthaft war; er zerlegte das Werk überdies vom ökonomischen Standpunkt in zwei sehr ungleiche Hälften, deren zweite vom Gesamtdrama nur den letzten Teil der Umkehr und der Katastrophe enthielt. Demgegenüber bot die endgültige Art der Einteilung den Vorteil, daß das erste Stück, entsprechend den beiden ersten Akten des Gesamtdramas, im wesentlichen nur die breit angelegte Exposition umfaßte, wogegen das zweite Stück, das nun die Hauptteile der eigentlichen Tragödie enthielt, zur Not wenigstens unter der Flagge eines einigermaßen selbständigen Werkes segeln konnte. Aber diese Vorteile wogen den großen Nachteil nicht auf, daß das Gesamtdrama an einer Stelle zerschnitten wurde, wo die Haupthandlung in beinahe atemloser Hast und ohne jede zeitliche Unterbrechung ihrem Höhepunkt im ersten Akte von „Wallensteins Tod“ zustrebt. Man kann sich nichts Grausameres und Unbefriedigenderes vorstellen als den Brauch, den Zuschauer mit dem letz-

Digitized by Google

ten Akte der jetzigen „Piccolomini“, dem Eindruck der Nachricht von der Gefangennahme Sesins, die die höchste Spannung auf das Folgende erregt, nach Hause zu entlassen.

Und für beide Arten der Teilung gilt das, was Körner am 17. Mai 1799, hier mit Bezug auf die bei der ersten Weimarer Vorstellung eingeführte Abgrenzung der Stücke, an Schiller geschrieben hatte: „So wirst du dich gewiß hüten, wieder ein Stück in mehrere Teile abzusondern. Der Wallenstein (= ‚Wallensteins Tod‘ III—V) gewinnt freilich, wenn man den Tag vorher die ‚Piccolomini‘ gesehen hat; aber aus den ‚Piccolomini‘ wird jeder unbefriedigt nach Hause gehen, und es ist schade um ihre Wirkung, die in einem Zeitraum von zwanzig Stunden, in denen man geschlafen, gegessen und seine prosaischen Geschäfte verrichtet hat, großenteils verschwunden ist.“ — Auch der Dichter mochte die von der Not und einer lediglich äußeren Rücksicht diktierte Zerreißung des Werkes in zwei Theaterabende als einen schweren Mißstand empfinden. Er hatte zwar, unmittelbar nachdem er sich im September 1798 zu der Operation der Teilung entschlossen hatte, mit einer gewissen Befriedigung darüber an Körner geschrieben und dabei hervorgehoben, daß er auf diese Weise „mit dem Prolog drei bedeutende Stücke“ erhalte, „davon jedes gewissermaßen ein Ganzes, das letzte aber die eigentliche Tragödie“ sei.

Aber nur gewaltsam war die Not in eine Tugend verwandelt worden. Daß der Dichter selbst das Mißliche dieser Teilung schon sehr bald darauf erkannte und sich keinen optimistischen Täuschungen darüber hingab, zeigt die Tatsache, daß er sich gegen den Gedanken, die Dichtung für den Theatergebrauch wieder zu einem Stück zusammenzuziehen, keineswegs ablehnend verhielt. Ja, er trug sich sogar selbst mit dem Gedanken, die verschiedenen Teile des Dramas wieder in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen. Es kam indessen nicht zur Ausführung dieses Planes, neue dichterische Arbeiten verdrängten sein Vorhaben. Das war im Interesse des Werkes und seiner Bühnenaufführung auf das lebhafteste zu beklagen. Denn daß das Bedürfnis nach einer Zusammenziehung der Stücke für einen Theaterabend, das Bedürfnis nach einem einteiligen Theater-Wallenstein vorhanden war, lehren die zahlreichen

Digitized by Google

Versuche, die nach dieser Seite unternommen wurden. Aber diese Arbeiten lagen zumeist in ungeschickter Hand, und bloße Routine ersetzte das dichterische Nachempfinden, das hierfür notwendig war.

Keiner dieser Versuche, deren letzter von dem Schweriner Intendanten Alfred von Wolzogen (1868) unternommen wurde, vermochte auf dem Theater festen Fuß zu fassen. Hier hat sich das Gedicht vielmehr nach wie vor in der zweiteiligen Fassung erhalten, die ihm vom Dichter in der Druckausgabe des Werkes gegeben worden war.

Gesamtaufführungen des ganzen Werkes an zwei aufeinanderfolgenden Abenden, wie sie heute wenigstens an allen besseren Bühnen zur Regel geworden sind, gehörten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und noch ziemlich lange darüber hinaus zu den größten Seltenheiten. „Wallensteins Lager" wurde allein für sich gespielt, mit einem beliebigen anderen Stücke, das recht oder schlecht dazu paßte, zu einem Theaterabend zusammengekoppelt. Von den beiden Hauptstücken, die ebenfalls ohne Zusammenhang gespielt wurden, verschwanden die „Piccolomini" in kurzer Zeit völlig von dem Spielplan.

Die namenlos unwürdige Art, womit man dem Werke des großen Dichters in der guten alten Theaterzeit begegnete, fand nur da und dort eine vereinzelte rühmliche Ausnahme. Eine solche Ausnahme bildete das Karlsruher Hoftheater unter der Leitung von Eduard Devrient. Hier wurde im Gegensatze zu dem sonst überall üblichen Schlendrian das Gesamtgedicht (zum erstenmal 1855) zur Aufführung gebracht. Von vereinzelten Fällen abgesehen, wo ein Gastspiel oder sonstige besondere Umstände die ausschließliche Vorführung des letzten Teils veranlaßten, wurden die drei Stücke von da an während der ganzen fünfziger und sechziger Jahre stets nur in unmittelbarem Zusammenhang, an zwei aufeinanderfolgenden Tagen, aufgeführt.

Einen allgemeinen Wandel zum Besseren brachten neuerdings erst die Gastspielreisen der Meininger und ihr tiefgreifender Einfluß auf die gesamte deutsche Theaterwelt. Die Aufführung des Gedichtes durch das Meiningensche Hoftheater, das die drei Stücke

Digitized by Google

stets in unmittelbarem Zusammenhang, an zwei aufeinanderfolgenden Abenden, spielen ließ, gehört zu den verdienstlichsten Schöpfungen des fürstlichen Dramaturgen und hat in vielen Punkten ein Vorbild geschaffen, dessen Einfluß sich keine bessere Bühne auf die Dauer zu entziehen vermochte.

Eine wirklich befriedigende Lösung aber hatte das Problem auch hiermit nicht gefunden. Die mehr oder minder willkürliche Zerschneidung des Gesamtdramas in zwei Theaterabende war und blieb ein Kompromiß, demgegenüber auch heute noch mit demselben Rechte gilt, was schon Körner in dem oben zitierten Briefe an Schiller dagegen eingewendet hatte.

Es war die Einsicht in das Mißliche dieses Kompromisses, was die im Laufe der letzten Jahrzehnte immer häufiger auftauchenden Versuche veranlaßte, die drei Wallensteinischen Stücke an einem Tage zu spielen. Franz Dingelstedt gebührt das Verdienst, diesen auf alle Fälle sehr interessanten und dankenswerten Versuch 1859 in Weimar, zur Zentenarfeier von Schillers Geburtstag, zum erstenmal unternommen zu haben. Um die neueren Versuche dieser Art hat sich neben den Hoftheatern von Weimar und München vor allem Ludwig Barnay ein gewisses Verdienst erworben. Er hat gelegentlich seiner Gastspiele als Wallenstein an verschiedenen Orten, so in Magdeburg 1877, in Bremen 1881, mehrfache Aufführungen des ganzen Gedichtes an einem Tage veranlaßt.

Aber allen diesen Versuchen, denen sich neuerdings auch das Berliner Schauspielhaus anreihte, haftete der Mißstand an, daß die Dauer der Vorstellung, die mindestens sieben bis acht Stunden in Anspruch nahm, eine überlange war; sie stellte, auch wenn man die großen Unterbrechungen zwischen den einzelnen Stücken berücksichtigte, an die Aufnahmefähigkeit des Publikums Forderungen, die das Normalmaß beträchtlich überschritten, und sie setzte durch die ganze Anordnung der Vorstellung Verhältnisse voraus, die in jeder Beziehung als Ausnahmeverhältnisse zu gelten haben. Vor allem aber wurde durch diese Art der Vorführung der Hauptmangel nicht beseitigt, der allen bisherigen Bühnendarstellungen des Gedichtes beinahe ausnahmslos anhaftete: die unglückliche Dreiteilung der Tragödie blieb unangetastet. Es blieben nach wie vor drei ge-

Digitized by Google

trennte Stücke, die in einer Art von literarischem Experiment aneinandergeschoben und durch dementsprechende Pausen getrennt hintereinander gespielt wurden. Jedes der beiden Hauptstücke behielt seine unorganische Gliederung, die es in fünf Akte zerhackte und aus dem Gesamtwerk ein elfaktiges Drama machte. Die Einheit des Werkes in seiner bewundernswerten künstlerischen Anlage und seinem glänzenden dramatischen Aufbau kam auf diese Weise nicht zur Anschauung. Dies wurde nur möglich, wenn man sich entschloß, die rein äußerliche und willkürliche Zerschneidung des eigentlichen Dramas in zwei Stücke wieder preiszugeben und dafür versuchte, den ursprünglichen Plan des Dichters wiederherzustellen.

Als ein Trauerspiel in fünf Akten und einem Prolog ist „Wallenstein" von dem Dichter ursprünglich gedacht gewesen. Als fünfaktiges Trauerspiel nebst einem Prolog oder Vorspiel muß das Werk auf unseren Bühnen gespielt werden, wenn es theatralisch zu seinem Rechte gelangen soll. Dieses Trauerspiel, das in einem Zuge, an einem Theaterabend, nur mit entsprechend früher Anfangsstunde zu spielen ist, muß durch verständige Kürzungen einen derartigen Umfang erhalten, daß es die Spieldauer eines großen klassischen Werkes oder eines Wagnerschen Tondramas nicht allzu bedeutend überschreitet.

Mit einem Wort: das Ideal für eine würdige theatralische Vorführung des Gedichtes liegt in der schon mehrfach versuchten Herstellung eines einteiligen Theater-Wallenstein. Die verschiedenen, nach dieser Seite unternommenen Versuche waren im Grundgedanken und im Prinzip ohne Zweifel im vollen Recht und handelten im Sinn und im Geiste des Dichters, der selbst eine derartige Zusammenziehung der Stücke für das Theater ins Auge gefaßt hatte. Was bei diesen Versuchen verfehlt wurde, war nur die Art der Ausführung, die nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe stand. Ein großer Irrtum bestand vor allem darin, elf Akte, die einen Gesamtumfang von 7623 Versen besitzen, etwa auf die Spieldauer von drei Stunden und einigem darüber reduzieren zu wollen. Das war natürlicherweise unmöglich, ohne daß der Dichtung in unverantwortlicher Weise Gewalt geschah. Einem außergewöhnlichen Werke gegenüber war auch hinsichtlich der Forderungen an die Auf-

Digitized by Google

nahmefähigkeit des Publikums ein außergewöhnlicher, von aller engherzigen Pedanterie sich fernhaltender Standpunkt angebracht. Was das Publikum gegenüber dem Wagnerschen Musikdrama unablässig mit Freuden und mit Begeisterung leistet, konnte gerechterweise auch bei einem großen Nationalwerk auf dem Gebiete des rezitierenden Dramas von ihm gefordert werden.

Es ist sehr wohl möglich, das ganze Werk etwa um ein starkes Drittel seines Gesamtumfanges zu verkürzen, ohne daß der Tragödie dadurch ein Schaden geschieht; vom theatralischen Standpunkt wird sie durch eine solche Kürzung, wenn sie nur pietätvoll und verständig vollzogen wird, ganz bedeutend gewinnen. Von den 7623 Versen des Gesamtdramas können ungefähr 2900 Verse gestrichen werden, es bleibt ein Theaterstück von etwa 4720 Versen, das — zwei größere Pausen miteingerechnet — bei ökonomischer Behandlung des dekorativen Teils in einem Zeitraum von sechs Stunden mit Leichtigkeit bewältigt werden kann. Damit wäre ein Umfang gewonnen, der die Spieldauer der großen Wagnerschen Werke und mancher außergewöhnlichen Versuche, die man mit „Don Carlos“ und dem ersten Teile von Goethes „Faust“ unternommen hat, nicht erheblich überschreitet.

Diese Vorschläge treffen in der Hauptsache mit dem zusammen, was schon Karl Werder in seinen Vorlesungen über Schillers „Wallenstein“ (zuerst gehalten 1860—1861, veröffentlicht Berlin 1889) über die Aufführung des Gedichtes geäußert hat.

Es ist mit Genugtuung zu begrüßen, daß auch die neuere Ästhetik bei der Betrachtung des Gedichtes immer mehr auf die Einheit des ganzen Werkes hinzuweisen sucht. Die neuesten Kommentatoren (vor allem Bellermann, Köster, Kühnemann, Minor) weisen mit rühmenswerter Einstimmigkeit darauf hin, daß man gegenüber der Komposition des Schillerschen „Wallenstein“ nur dann den richtigen Standpunkt und das richtige Verständnis gewinnt, wenn man sich daran gewöhnt, das ganze Werk als ein von einem Vorspiel eingeleitetes, fünfaktiges Drama zu betrachten und sich dessen ursprünglich vom Dichter beabsichtigte Gliederung zu rekonstruieren sucht.

Über diese Gliederung des Gesamtdramas kann hinsichtlich der

Digitized by Google

Hauptpunkte kaum ein Zweifel beſtehen. Sie ergibt ſich gleichſam von ſelbſt, ſobald man das Werk als ein Ganzes ins Auge faßt. Nur in Einzelheiten, ſo namentlich darin, wie die mittleren Akte gegeneinander abzugrenzen ſind, gehen die Meinungen auseinander.

Jeder Zweifel iſt ausgeſchloſſen über den Umfang des erſten Aktes, der entſprechend den hinlänglich bekannten urſprünglichen Intentionen des Dichters die beiden erſten Akte der „Piccolomini“ zu umfaſſen hat. Er enthält die ganze Expoſition, bringt mit der Darlegung der kaiſerlichen Forderungen durch Queſtenberg das erregende Moment und ſchließt mit der ſcheinbaren Niederlegung des Kommandos durch den Friedländer.

Der zweite Akt zeigt die häuslichen und die politiſchen Intrigen, die Wallenſtein zum Entſchluſſe zu treiben ſuchen: die Bemühungen der Gräfin Terzky, Max Piccolomini an Thekla zu feſſeln, und die Überliſtung der Generale durch den erſchlichenen Revers; zum Schluſſe das Moment, das die Handlung ins Rollen bringt und die Entſcheidung unmittelbar vorbereitet: die Nachricht von der Gefangennahme Seſins. Dieſer Akt hat alſo den dritten, vierten und fünften der „Piccolomini“ zu umfaſſen. Den Mittelpunkt des Aktes bildet das glänzende Bild des rauſchenden Banketts, das von den beiden intimen Szenen, im Frauengemache einerſeits, in Octavios Zimmer andererſeits, flankiert wird. Da die Liebesſzenen im erſten Drittel des Aktes ſehr energiſche Kürzungen vertragen, wächſt der Umfang dieſes zweiten Aktes durchaus nicht über das normale Maß hinaus.

Der dritte Akt des Dramas entſpricht genau dem erſten von „Wallenſteins Tod“. Er führt die Handlung auf ihren Höhepunkt, den endgültigen Abſchluß Wallenſteins mit den Schweden. An dieſer Stelle, alſo mit Wallenſteins Worten:

> Frohlocke nicht!
> Denn eiferſüchtig ſind des Schickſals Mächte,
> Vorellig Jauchzen greift in ihre Rechte.
> Den Samen legen wir in ihre Hände,
> Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende!

muß der dritte Akt ſchließen.

Bellermann ſowohl wie Köſter heben mit vollem Rechte hervor,

Digitized by Google

daß der Höhepunkt des Dramas nirgends anders als am Ende des erſten Aktes, in Wallenſteins Entſcheidung, liegen kann. Hier alſo hat auch der Akteinſchnitt ſeinen Platz zu finden. Daß dieſer dritte Akt in ſeinem äußeren Umfang etwas zurückſteht hinter den übrigen Akten des Geſamtdramas, kommt dabei nicht in Betracht; nicht die Zahl der Verſe, ſondern der Reichtum des inneren Geſchehens iſt maßgebend und erhebt dieſen Akt zum organiſchen Mittelpunkt in dem Bau des Geſamtwerks.

Der vierte Akt des Dramas hat den zweiten und dritten von „Wallenſteins Tod“ zu umfaſſen: nach dem einleitenden Akkord der Traumerzählung die Machinationen des Gegenſpiels, dann der rapide äußere Niedergang des Helden bis zur Trennung von Max Piccolomini.

Gegen dieſe Anordnung könnte, wie es von ſeiten Bellermanns geſchehen iſt, nur der eine Einwand erhoben werden: daß ſie mit der chronologiſchen Anlage des Werkes inſofern nicht wohl zu vereinigen ſei, als nun mitten im vierten Akte ein Wechſel des Tages eintrete. Das ganze Werk ſpielt ſich innerhalb des Zeitraums von vier Tagen ab. Das „Lager“ und die „Piccolomini“ nehmen den erſten Tag in Anſpruch, wobei deren fünfter Akt in die nächtlichen Morgenſtunden des zweiten Tages hineinragt: der erſte und der zweite Akt von „Wallenſteins Tod“ fallen auf den zweiten Tag, der dritte Akt auf den dritten, der vierte und fünfte auf den Abend des vierten Tages. Im Geſamtdrama geſtaltet ſich die chronologiſche Anordnung derart, daß das Vorſpiel und die beiden erſten Akte dem erſten Tag, der dritte und die erſte Hälfte des vierten dem zweiten, deſſen zweite Hälfte dem dritten und der fünfte Akt dem vierten Tage zufallen. Der hierdurch bedingte Wechſel des Tages innerhalb des vierten Aktes iſt bei der Aufführung indeſſen in keiner Weiſe ſtörend. Dem naiven Zuſchauer kommt die eigentümliche Chronologie der Tragödie überhaupt nicht zum Bewußtſein. Er hat am Schluſſe der Vorſtellung das Gefühl, daß er eine ganze Welt durchlebt und einen langen Zeitraum durchſchritten hat. Der naive Zuſchauer wird zunächſt einigermaßen erſtaunt ſein, wenn man ihm mitteilt, daß die Handlung, deren Zeuge er war, nicht mehr als vier Tage in Anſpruch nahm. Dieſes Reſultat wird erſt

Digitized by Google

durch den nachprüfenden Verstand gewonnen. Das ist eben die charakteristische Eigenheit bei der Behandlung der Zeit in Schillers Dramen, daß sie in dem Zuschauer durch den Reichtum des äußeren und inneren Geschehens die Täuschung erweckt, als habe er weite Zeiträume durchlebt, während die Vorgänge tatsächlich so gruppiert und zusammengedrängt sind, daß sie nicht mehr als wenige Tage in Anspruch nehmen. Da der Zuschauer sich über die wirkliche chronologische Folge der Ereignisse, falls er nicht mit der kritischen Sonde des Philologen bewaffnet ist, im unklaren bleibt und er nur die pragmatische Folge der Vorgänge im Auge behält, ist es für ihn völlig gleichgültig, ob der Wechsel des Tages innerhalb des Aktes bei einer Verwandlung oder in dem Zwischenraum zwischen zwei Akten stattfindet. Für die Gliederung der Akte aber ist nicht die äußerliche Chronologie, sondern die innerliche Zusammengehörigkeit der Vorgänge und ihre Stellung und Bedeutung im Bau des Dramas entscheidend.

Der fünfte Akt der Tragödie entspricht den beiden letzten Akten von „Wallensteins Tod". Er bringt die Katastrophe, den Untergang des Helden, und das lyrische Nachspiel der Liebeshandlung in dem Botenbericht des schwedischen Hauptmanns und Theklas Entschluß zur Flucht.

Die Vorteile, die eine derartige nach dem ursprünglichen Plane des Werkes geordnete Aufführung des ganzen Dramas in einem Zuge gegenüber der beliebten Zweiteilung der Tragödie bietet, sind unermeßlich. Jetzt erst wird der niemals genug zu bewundernde Aufbau des gewaltigen Werkes zur klaren Anschauung kommen, jetzt erst wird die Tragödie, die bis dahin mehr oder minder nur in ihren einzelnen dichterischen Teilen gewirkt hat, in ihrer dramatischen Gesamtheit wirken und ihre außerordentlichen dramatischen und theatralischen Vorzüge in unverminderter Leuchtkraft erglänzen lassen. An Stelle des elfaktigen Werkes, das an dem Punkte der höchsten dramatischen Spannung in zwei ungleiche und unorganische Hälften auseinanderklafft, das in jeder dieser beiden Hälften durch den bei zahlreichen Verwandlungen und Aktpausen sich herabsenkenden Vorhang in eine Menge größerer und kleinerer Stücke zerhackt wird, tritt die von dem herrlichen Vorspiel eingeleitete und

Digitized by Google

nach dem ursprünglichen Plane des Dichters in fünf gewaltige Akte gegliederte Tragödie. Daß diese Gliederung des Werkes bei der Aufführung klar und scharf zur Anschauung käme, müßte die erste und wichtigste Sorge für die künstlerische Leitung sein. Die ganze dekorative Einrichtung müßte unter Verzicht auf allen kleinlichen und umständlichen modernen Ausstattungsprunk in erster Linie darauf bedacht sein, daß sämtliche Verwandlungen innerhalb des Aktes mit Blitzesschnelle vollzogen werden können. Wenn irgend möglich, müßte die offene Verwandlung in ihre Rechte treten, so daß sich die Anwendung des Vorhangs ausschließlich auf die Aktschlüsse beschränken kann.

Der wundervolle Aufbau der ersten drei Akte bis zu Wallensteins Abschluß mit den Schweden würde nun zum erstenmal auf dem Theater zu seiner vollen Geltung kommen. Was bis dahin unter dem Namen der „Piccolomini" gespielt wurde, durch ein viermaliges Fallen des Vorhangs und vier mehr oder minder lange Aktpausen in fünf Abteilungen zerstückt, schiebt sich nun in zwei äußerlich wie innerlich gleich bedeutende Akte zusammen, deren Vorführung nur an einer Stelle durch das Niedergehen des Vorhangs und eine Pause unterbrochen wird. Im ersten dieser Akte kommt die zusammenhängende Exposition zu ihrem ungeschmälerten Recht, im zweiten treten die prachtvollen Kontrastwirkungen, die der Dichter hier beabsichtigt hat, zum erstenmal in die richtige Beleuchtung. Den Mittelpunkt des Aktes bildet das glänzende Bild des Banketts, das nun erst durch die unmittelbar vorangehenden Liebesszenen im engen, traulichen Frauengemach seine wirksame Folie erhält. Von dem gleichen Vorteil für die Gesamtwirkung ist die unmittelbare Anreihung der nächtlichen Unterredung zwischen den beiden Piccolomini an die Bankettszene. Auch hier wieder der wundervolle Gegensatz des rauschenden Festes mit der für Wallensteins Unternehmung so wichtigen Gewinnung des Reverses zu der mitternächtlichen Stille jenes sich unmittelbar anschließenden Gespräches, das Max Piccolomini die Augen öffnet, das die in Octavios Gestalt hinter dem Friedländer daherschleichende Nemesis enthüllt und das mit der Nachricht von Sesins Gefangennahme die bevorstehende Entscheidung ins Rollen bringt. Wie prachtvoll schließen sich nun die

Digitized by Google

Ereigniſſe in dieſem dreigegliederten Akte zu einem mächtig und wirkungsvoll aufgebauten dramatiſchen Ganzen zuſammen!

Nach Schluß dieſes zweiten Aktes, wo der Zuſchauer ſonſt in einem Momente höchſter Spannung nach Hauſe entlaſſen wird, hat nur eine ganz kurze Pauſe ſtattzufinden: dann folgt ſofort der dritte Akt, der Wallenſtein in den Frühſtunden derſelben Nacht in ſeinem aſtrologiſchen Turm findet; auch zeitlich ſchließen ſich die Vorgänge dieſes Aktes unmittelbar an die Ergebniſſe des vorigen Aktes an.

Der vierte Akt gliedert ſich in ähnlicher Weiſe wie der zweite Akt in drei ſzeniſche Bilder: die einleitende Szene bei Wallenſtein, deſſen Unterredung mit Max und die Traumerzählung, dann die Szenen des Gegenſpiels in Octavios Wohnung, endlich die große Szenenreihe, die den ganzen Abfall und den Niedergang bis zu Marens Losreißung zuſammenfaßt. Dieſe Szenen, die dem dritten Akte von „Wallenſteins Tod“ entſprechen, ſind, wie es auch bei der Aufführung an zwei Abenden vielfach zu geſchehen pflegt, unter Beſeitigung der Verwandlung nach III, 12 auf einen Schauplatz zuſammenzulegen. Dieſe ſzeniſche Anordnung bringt den großen Gewinn, daß die Traumerzählung in der einleitenden Szene des Aktes mit der Nachricht von Octavios Verrat näher zuſammenrückt, anſtatt durch einen Akteinſchnitt von ihr getrennt zu ſein. Die tragiſche Ironie in Wallenſteins Sternenglauben tritt dadurch in hellere und wirkſamere Beleuchtung. Das Zuſammengehörige fügt ſich in dieſem vierten Akte zu einem dramatiſch vortrefflich gebauten Akte zuſammen, anſtatt daß es, wie üblich, durch ein dreimaliges Fallen des Vorhangs in mehrere Stücke auseinandergeriſſen wird.

Dasſelbe gilt von dem fünften Akte der Tragödie, er faßt nun die ganze Kataſtrophe zuſammen, die in „Wallenſteins Tod“ ſehr zu ihrem Nachteil zwei Akte, bei der urſprünglichen weimariſchen Einteilung ſogar drei volle Akte in Anſpruch nahm.

Einfach und überſichtlich, machtvoll und groß baut ſich der Prachtbau der Tragödie nun vor den Augen des Zuſchauers auf. An Stelle der zerſtückelten Teile, die ihm gewohnterweiſe auf der Bühne gezeigt werden, tritt ihm das einheitliche und feſt geſchloſſene Drama entgegen, in der Faſſung etwa, wie es urſprünglich vor dem geiſtigen Auge des Dichters ſtand.

Digitized by Google

Schillers Maſſenſzenen.

Kein Klaſſiker bietet dem Theater größere Schwierigkeiten als Schiller. Eine wirklich befriedigende und ſtilvolle Schilleraufführung gehört — wenn man allenfalls von den drei Jugenddramen abſehen will — zu den größten Seltenheiten. Das iſt keineswegs erſtaunlich. Der hohe und hinreißende Schwung von Schillers Pathos ſtellt namentlich in dem Rhythmus der Jambenſprache künſtleriſche Anforderungen, denen der Durchſchnittsſchauſpieler im allgemeinen nicht gewachſen iſt. Die Darſtellung verirrt ſich entweder in ein hohles, ſeelenloſes Pathos, das den Geiſt und die Seele der Schillerſchen Sprache in geſchraubter Deklamation erſtickt, oder aber in einen ſtilloſen Naturalismus, der den hohen Schwung der Diktion in die nüchterne Sprache des Alltags hinabzerrt. Zwiſchen dieſen beiden Extremen iſt die rezitatoriſche Wiedergabe Schillers zu allen Zeiten hin und her geſchwankt, nur mit dem Unterſchiede, daß zur einen Zeit dieſe, zur anderen jene Richtung überwogen hat. Es iſt kaum richtig, wie die Lobredner der guten alten Zeit es immer zu verſichern lieben, daß Schiller früher im allgemeinen beſſer geſpielt wurde, als es heute der Fall iſt. Es iſt nicht richtig, daß die Zahl der Schauſpieler, die imſtande waren, das für die Darſtellung Schillers unentbehrliche Pathos innerlich zu beſeelen und zu vergeiſtigen, zu Lebzeiten des Dichters oder zu irgendeiner anderen Zeit größer war, als ſie es heute iſt. Nur äußerlich wurde vielleicht der Stil des Schillerſchen Dramas in einer Zeit, die unter dem Einfluſſe der von Goethe geſchaffenen Weimarer Deklamationsſchule ſtand, in der Hauptſache beſſer getroffen als heute, wo die darſtellende Kunſt im Zeichen des Realismus und des Naturalismus ſteht. Des falſchen Pathos müde, geht man heute von dem Beſtreben aus, Schiller zu „moderniſieren“, und hofft ihn dadurch dem Verſtändnis der Gegenwart näher zu bringen. Ein unendlich törichtes Beſtreben!

Digitized by Google

Denn jeder große Dichter muß in dem Stile wiedergegeben werden, in dem ſeine Werke gedacht und geſchaffen ſind. Schillers Weſen aber iſt und bleibt das Pathos — ein Pathos freilich im guten Sinne des Wortes, nicht der hohle Singſang einer unnatürlichen und geſchwollenen Theaterſprache, wie er dem Hörer auf unſeren Bühnen als Schillerſches Pathos meiſtens geboten wird. Durch die moderniſierenden Beſtrebungen unſerer Naturaliſten aber wird der eigentliche Kern der Schillerſchen Kunſt erdrückt.

Die naturaliſtiſchen Beſtrebungen des heutigen Theaters hinterlaſſen auf einem Gebiete ihre beſonders charakteriſtiſchen Spuren: auf dem der Maſſenſzenen. Schiller iſt ein anerkannter Meiſter auf dieſem Gebiet. „Wallenſteins Lager“, das Bankett der Generale, die großen Volksſzenen in „Wilhelm Tell“ ſind nie genug zu bewundernde Meiſterſtücke und ewig vorbildlich für die künſtleriſche Behandlung der Maſſen. Die Kunſt, verſchiedene Gruppen gleichzeitig und unabhängig voneinander in Bewegung zu ſetzen, die einzelnen Geſtalten individuell zu entwickeln und doch das Ganze geſchloſſen und überſichtlich zuſammenzuhalten und über der Einzelheit den großen hinreißenden Zug der Maſſenbewegung nicht aus dem Auge zu verlieren, dieſe Kunſt hat hier ihre größten Triumphe gefeiert.

Am beſten gelingen die Maſſenſzenen der Bühne in denjenigen Stücken, die dem realiſtiſchen Zuge unſerer Zeit am nächſten ſtehen: alſo in den Jugenddramen, die trotz mancher Dämpfung, die der Überſchwang ihrer Geſtalten durch unſere Darſteller erfahren muß, im Geſamtbild am meiſten auf der Bühne zu befriedigen pflegen. Der kraftvoll-realiſtiſche Natürlichkeitsſtil, in dem die großen Maſſenſzenen der „Räuber“ gehalten ſind, iſt im ganzen nicht leicht zu verfehlen. Die Behandlung der Räuber verträgt eine ſtarke Doſis von geſundem Realismus, über dem freilich der große ideale Zug dieſer Szenen nie verloren gehen darf. Der Dichter ſelbſt hat dafür geſorgt, daß ſich das Nebenſächliche und Unweſentliche nirgends über die Hauptſache hervordrängt. Eine Darſtellung, die pietätvoll ſeinen Spuren folgt, ohne in den Ehrgeiz zu verfallen, ihn durch eigene Erfindungen ergänzen oder verbeſſern zu wollen, wird vor Mißgriffen bewahrt bleiben. Wäre dieſer Grundſatz zu allen Zeiten maßgebend geweſen, ſo hätte man ſich nie ſo weit verirren können,

Digitized by Google

in den Schluß des zweiten Aktes eine wirkliche Schlachtenſzene einzulegen. Der Dichter wußte ſehr wohl, warum er alle Kämpfe der Räuber hinter die Bühne legte; er hat in der Anordnung dieſer Szenen ſeinen ſicheren Sinn für echt dramatiſche und theatraliſche Wirkungen auf das glänzendſte bekundet. Nur eine vollkommene Verkennung des Dichters und ſeiner künſtleriſchen Intentionen konnte dazu führen, in Anlehnung an eine von Tieck im „Jungen Tiſchlermeiſter“ ausgeführte, ironiſierende romantiſche Grille eine wirkliche Schlacht mit Gewehrgeknatter und Hundegebell auf die Bühne zu bringen. Leider hat dieſe Schlacht, deren Verwirklichung an den Namen von Immermann in Düſſeldorf geknüpft iſt, auf vielen Bühnen bis auf den heutigen Tag ihre Spuren hinterlaſſen. Das iſt eine unerhörte Barbarei, auch wenn dieſe Spuren nur darin beſtehen, daß nach Moors letzten Worten ein halb Dutzend Büchſen auf der Bühne abgefeuert werden und der ſtürmiſche Abgang der Räuber mit einem betäubenden Geknatter von Schüſſen begleitet wird. Der künſtleriſche Höhepunkt dieſer wundervollen Szene ſind Moors letzte Worte: „Ich fühle eine Armee in meiner Fauſt — Tod oder Freiheit! Wenigſtens ſollen ſie keinen lebendig haben!“ Mit dem hinreißenden Eindruck dieſer Rede muß der Akt ſeinen raſchen Abſchluß finden. Jede Ablenkung auf die Äußerlichkeit des nun folgenden Gefechtes iſt vom Übel. Schiller ſchreibt für den Aktſchluß einfach vor: „Man bläſt zum Angriff. Lärm und Getümmel. Sie gehen ab mit gezogenem Degen.“ Mit der Ausführung dieſer Vorſchrift laſſe man ſich begnügen. Der Naturalismus eines ohrenbetäubenden Gewehrgeknatters zerreißt die gehobene ideale Stimmung, in die der Zuſchauer durch den hinreißenden Schwung dieſer Szene verſetzt wurde.

Noch ſchlimmer iſt die Verſündigung, wenn Spiegelberg zum Schluß des Aktes, wie es auch wohl geſehen werden kann, auf einen Baum klettert oder ſich in einen hohlen Baumſtamm verkriecht. Das Gelächter, das dieſen Vorgang natürlich zu begleiten pflegt, iſt in ſolchem Falle die berufene Richterin der Regie. Anſtatt den großartigen Schlußeindruck dieſes Aktes durch ein geſchmackloſes, auf die Lachluſt der Galerien berechnetes Mätzchen zu entſtellen, müßte eine künſtleriſche Regie ihr Augenmerk natürlich *darauf*

Digitized by Google

richten, den Feigling Spiegelberg, der einen Mißton in dem Schluß-akkord dieſes Aktes bedeutet, den Augen des Zuſchauers ſoviel als möglich zu entziehen. Der „Rappe", auf dem der Dichter ſeinen Räuberhauptmann, wohl in einer Erinnerung an Cervantes, zu Beginn dieſer Szene erſcheinen ließ, wurde übrigens ſchon bei der erſten Mannheimer Aufführung beſeitigt. Es war keine glückliche Eingebung, bei einer Neueinſtudierung, die das Stück vor einigen Jahren an einer unſerer erſten Bühnen erlebte, dieſen Rappen wieder hervorzuholen und ſogar durch eine entſprechende Bemalung des Tieres ſeinen Schweiß und ſeinen Schaum dem Publikum zeigen zu wollen! Durch ſolchen unangebrachten Naturalismus wird der Dichtung kein Dienſt erwieſen.

Ebenſowenig am Platze iſt das ſeit den Tagen der Meininger auf den Theatern eingeführte naturaliſtiſche Mätzchen, daß das Räuberlied im vierten Akte, im Gegenſatze zu der Tradition, die es in friſchem, ſtudentiſchem Uniſono ſingen ließ, unmuſikaliſch, d. h. unrhythmiſch und ſtellenweiſe falſch und mit unſchönen, rohen Manieren geſungen wird. Noch einen Schritt weiter ging neuerdings Max Reinhardt in ſeiner Inſzenierung des Stückes am Berliner Deutſchen Theater, die ſonſt für Einzelheiten dieſes Stückes, ſo für den Auflauf der Räuber mit dem befreiten Roller, hervorragende Bravourſtücke auf dem Gebiete der Maſſenregie geleiſtet hat.

Das Räuberlied ſollte bei Reinhardt den Charakter einer durch den Augenblick geborenen Improviſation erhalten. Der Vorhang hebt ſich über der im nächtlichen Waldesdunkel gelagerten Räuberſchar; unartikulierte Laute der im Halbſchlaf ſich rekelnden Räuber werden vernehmbar; ſummende, ſchnarchende, grunzende Laute, die mit gewiſſen Naturtönen des Waldes in eines zu verſchmelzen ſcheinen; einer beginnt zu pfeifen; es iſt die Weiſe des Räuberliedes, zuerſt abgebrochen, zerſtückelt, nur in leiſer Andeutung der Melodie; ein anderer nimmt die Weiſe auf und beginnt die erſten Worte des Räuberliedes vor ſich hin zu brummen; andere fallen ein, unrhythmiſch, roh, halb verſchlafen und halb bezecht; ſo ſchwillt der Sang allmählich zu ſtärkeren Tönen an, in Tempo und Rhythmus unabläſſig wechſelnd, bald überſtark, bald matt-verſchlafen, ein naturaliſtiſches Chaos, wie eine hölliſche Ausgeburt

Digitized by Google

des nächtlichen Räuberwaldes. Und wie es angehoben, ſo verklingt das ſeltſame Konzert wieder im Dunkel des Waldes, allmählich abſterbend, langſam verklingend, in pfeifende und ſchnarchende Laute.

Die Ausführung dieſer Szene war techniſch ein Meiſterſtück und erregte allgemeine Bewunderung.

Aber man vergaß dabei eines: daß die Meininger ſowohl wie Reinhardt in einem künſtleriſchen Irrtum befangen waren, als ſie das durch die Tradition geheiligte idealiſtiſche Prinzip in der Behandlung des Räuberliedes durch ein naturaliſtiſches Prinzip erſetzen zu müſſen glaubten. Und ſelbſt vom naturaliſtiſchen Standpunkt mußte eine ſolche Neuerung bedenklich erſcheinen. Denn es iſt eine törichte Annahme, daß die Räuber, die ſich doch zum großen Teil aus akademiſchen Elementen zuſammenſetzen, nicht imſtande ſein ſollten, das einfache Lied muſikaliſch und rhythmiſch zu ſingen. Aber dieſe Erwägung iſt nebenſächlich. Die Hauptſache iſt, daß der kleinliche und unſchöne Naturalismus in einer ſolchen Behandlung des Räuberliedes mit dem Stil und Geiſt des Schillerſchen Gedichtes völlig unvereinbar iſt.

Die alte Tradition, die ſich ſonſt gewiß ſehr häufig in falſchen Bahnen bewegt, war im vorliegenden Falle in ihrem Recht. Das Räuberlied muß unisono und mit richtigem muſikaliſchem Empfinden geſungen werden. Natürlich nicht matt und lahm, nicht langweilig, nicht akademiſch, nicht wie die Vortragsnummer eines ſtädtiſchen Geſangvereins. Nein: friſch, feurig und temperamentvoll, mit überſchäumender Begeiſterung; wie deutſche Studenten auf der Kneipe ihre herrlichen Kommerslieder zu ſingen pflegen, ſo muß das Lied der Räuber in das mondſcheinerhellte Dunkel des Waldes hinausklingen. Die Poeſie, der Reiz und der Glanz der Räuberromantik, der große, gemeinſame Zug, der Moors Bande zuſammenhält, der Korpsgeiſt, der ſie unter der Führung des großen Räuberhauptmanns zuſammenſchmiedet, muß durch den Vortrag des Liedes ſymboliſch zum Ausdruck kommen. Nur eine Inſzenierung, die etwas von dem Feueratem des gewaltigen Werkes in ſich ſpürt, die deſſen hinreißenden Idealismus einigermaßen nachzufühlen vermag, wird auch dem Vortrag des Räuberliedes ſeine ganz beſondere Färbung zu geben verſtehen.

Digitized by Google

Entſcheidend für dieſe Frage und für die Auffaſſung des Liedes, wie ſie zu Schillers Lebzeiten üblich war, iſt der bekannte alte Brauch der Jenaer Studenten, die bei ihrem Beſuche der Weimarer Räuberaufführungen an der Stelle des Räuberliedes die Vorſtellung zu unterbrechen pflegen, um nach ſtudentiſcher Weiſe ihr „Gaudeamus igitur“ abzuſingen. In dieſem alten, noch heute beſtehenden Brauche liegt ein deutlicher Fingerzeig für die Auffaſſung des Liedes, wie ſie bei den Aufführungen des Stückes unter den Augen des Dichters beſtanden hat.

Auch „Fiesko“ iſt reich an großen Maſſenſzenen. Die einleitende Geſellſchaftsſzene des erſten Aktes und die Zuſammenkunft der Verſchworenen im vierten Akte bieten der Regie nach dieſer Seite lohnende Aufgaben. Leider hat ſich Schiller in „Fiesko“ nicht jene weiſe Mäßigung auferlegt, wie er es in den „Räubern“ getan hatte. Zum Teil durch die Art des Stoffes gedrängt, hat er namentlich in dem fünften Akte vieles auf die Bühne gebracht, was beſſer hinter die Szene verlegt worden wäre. Dieſer Akt bietet für die Bühne ganz außerordentliche Schwierigkeiten — Schwierigkeiten, die in der Bühnenbearbeitung (vgl. dort IV, 15) vom Dichter eher noch geſteigert als gemindert worden ſind. Die heutige Aufführung, für die die Mannheimer Bühnenfaſſung ja nicht maßgebend iſt, tut wohl daran, das unruhig hin und her wogende Maſſengetriebe dieſes Aktes nach Möglichkeit zu vereinfachen und alle eigentlichen Kämpfe, ſo weit als irgend möglich, hinter die Szene zu legen. Auch die Sprengung des Thomastores, ein Vorgang, den Schiller lediglich ſeiner Quelle entnommen hat und der für das Drama ſelbſt von keinerlei Bedeutung iſt, der aber ſzeniſch ſehr ſchwer mit den übrigen dekorativen Anforderungen des Aktes, namentlich mit denen der Schlußſzene, zu vereinigen iſt, kann man getroſt beſeitigen und hinter die Szene verlegen. Keine Bühne wird imſtande ſein, das Straßenleben einer von einer nächtlichen Revolution durchtobten Hafenſtadt in einer der Wirklichkeit entſprechenden Weiſe in dieſem Akte wiederzugeben; um ſo weniger, als viele Situationen dieſes Aktes, vor allem das große Geſpräch zwiſchen Fiesko und Verrina, das eine abſolute Einſamkeit der Straße verlangt, mit den Forderungen einer realiſtiſchen Ausgeſtaltung des Bühnenbildes abſolut unvereinbar ſind. Das

Digitized by Google

Theater verzichte deshalb darauf, in dieſen Szenen ein realiſtiſch getreues Bild des Aufſtandes und der Straßenkämpfe zeigen zu wollen; es verſuche, die Handlung in möglichſt großen, ſymboliſchen Zügen wiederzugeben, vermeide es, die Bühne von vorn bis hinten mit Menſchen vollzupfropfen — ein Brauch, der die Szenen, wo der Schauplatz menſchenleer ſein muß, nur doppelt unwahr erſcheinen läßt — und beſchränke ſich darauf, das Toben der Revolution hauptſächlich durch den Lärm hinter der Szene, durch Signale, Bühnenmuſik uſw. in ſuggerierender Weiſe anzudeuten.

Das dritte der drei Proſadramen, „Kabale und Liebe“, kennt keine Maſſenſzenen. Nur in der Schlußſzene des Stückes verlangt der Dichter, daß mit den Gerichtsdienern auch Volk in Millers Stube hereindringt. Auf die Ausführung dieſer Vorſchrift ſollte man nicht, wie es meiſtens geſchieht, verzichten. Die Gegenwart des Volkes, d. h. einer Anzahl neugieriger und erſchreckter Weiber und einiger Männer aus der Nachbarſchaft, die mit den Gerichtsdienern in das Haus gedrungen ſind, gibt der grandioſen Schlußſzene, der Abrechnung zwiſchen Vater und Sohn und der zwiſchen Wurm und dem Präſidenten, ein viel bedeutenderes Relief, als wenn ſich dieſe Vorgänge bloß vor den Bedienten des Präſidenten und den Gerichtsdienern abſpielen. Für dieſe Szenen und insbeſondere auch für das höchſt individuell und charakteriſtiſch ausgearbeitete Spiel der Bedienten in dem Finale des zweiten Aktes hat die Inſzenierung Max Reinhardts in Berlin ein höchſt beachtenswertes Vorbild geſchaffen.

Auch „Don Carlos“, das Drama der Übergangszeit, enthält keine eigentlichen Maſſenſzenen. In den Szenen, die ein größeres Aufgebot von Komparſerie notwendig machen, ſo vor allem in der Audienzſzene des dritten Aktes, handelt es ſich in erſter Linie darum, das gemeſſene und feierliche Zeremoniell des ſpaniſchen Hofes zur Anſchauung zu bringen. In den Einzelheiten iſt dabei der Phantaſie des Regiſſeurs ein ziemlich freier Spielraum gelaſſen. Er braucht keine peinlich getreue Wiedergabe der hiſtoriſchen Wirklichkeit, ſoweit uns dieſe bekannt iſt, anzuſtreben, ſo wenig der Dichter in ſeinen Bühnenvorſchriften etwas Derartiges erſtrebt hat. Das Zeremoniell der Bühne muß ſich nur davor hüten, etwas zu zeigen, was für

Digitized by Google

das Bewußtſein des Gebildeten in offenbarem Widerſpruche mit dem Charakter der betreffenden Zeit ſteht. Ob alle Einzelheiten des Zeremoniells hiſtoriſch verbürgt ſind, iſt dagegen völlig gleichgültig. Die rein mechaniſche Kopie eines hiſtoriſch überlieferten Zeremoniells kann unter Umſtänden ſogar höchſt verfehlt ſein, ebenſo verfehlt wie die peinlich getreue Wiedergabe eines hiſtoriſchen Koſtüms, deſſen extravagante Einzelheiten vielleicht nicht zu dem Charakter der betreffenden Figuren oder dem Kunſtwerk als ſolchem paſſen. Hier gilt wie überall in der Kunſt das Geſetz der Stiliſierung, die das Weſentliche und Charakteriſtiſche von dem Nebenſächlichen und Zufälligen zu trennen hat. So wirkt es im höchſten Grade lächerlich, wenn ſich der Hofſtaat in „Maria Stuart“, wie es auf manchen Bühnen zu ſehen iſt, nach Schluß der Audienzſzene im zweiten Akt, um der Königin keinen Augenblick den Rücken zu zeigen, in einem gemeinſamen, wohl einſtudierten Rückwärtsmarſch nach dem Ausgang ſchiebt. Ob es hiſtoriſch beglaubigt iſt, daß man damals in ſolcher Weiſe den Saal verließ, iſt ganz und gar gleichgültig. Für den heutigen Zuſchauer iſt dieſes Zeremoniell nur eine hiſtoriſche Kurioſität, in gleicher Weiſe wie etwa die überlangen Schnabelſchuhe des fünfzehnten Jahrhunderts; es wirkt nicht ſtimmungfördernd, ſondern lediglich befremdend und lächerlich und lenkt die Aufmerkſamkeit auf eine nebenſächliche Äußerlichkeit.

Eine andere Frage iſt die Behandlung der bei Schiller namentlich in den Dramen ſeiner ſpäteren Periode häufig wiederkehrenden Tuttireden. Schon in „Don Carlos“ ſollen in der großen Szene an Poſas Leiche ſämtliche Granden, als der Infant das Schwert der Scheide entreißt, in den gemeinſamen Ruf „Königsmord!“ und weiter unten: „Rettet! rettet den König!“ ausbrechen. In gleicher Weiſe rufen die Landleute am Schluß von „Wilhelm Tell“: „Es lebe Tell! Der Schütz und der Erretter!“ und „Das wollen wir mit Gut und Blut!“ Es widerſtrebt dem heutigen künſtleriſchen Empfinden, ſolche Reden etwa in rhythmiſchem Uniſono von dem ganzen Chore ſprechen zu laſſen. Der Eindruck iſt in dieſem Falle der des Einſtudierten und Marionettenhaften, und die Wirkung iſt der, die der Dichter beabſichtigte, der einer naiv-elementaren Kundgebung des Volkes, direkt entgegengeſetzt. Es empfiehlt ſich deshalb, ſolche Tuttireden, da wo der

Digitized by Google

Charakter des Textes es zuläßt, auf verſchiedene Perſonen zu verteilen, oder aber, wo dies nicht möglich iſt, die ganze Rede einer Perſon, einer Art von Vorſprecher, zu übergeben und das Volk als ſolches nur durch die tumultuariſche Wiederholung eines Wortes oder eines Teiles der betreffenden Rede an der Kundgebung teilnehmen zu laſſen. Auf alle Fälle iſt das rhythmiſche Zuſammenſprechen des Chores, wo es ſich nicht um Ausnahmefälle wie die Wiederholung des Kütliſchwures oder der Uniſonoreden des Chores in der „Braut von Meſſina“ handelt, ſtreng zu vermeiden. Die Verteilung bewegter Tuttireden auf verſchiedene einzelne Sprecher iſt um ſo weniger zu beanſtanden, als Schiller ſelbſt dies Verfahren in ſeiner Bearbeitung des „Egmont“ eingeſchlagen hat, bei Reden der Bürgerſzenen, die nach dem Wortlaut des Goetheſchen Textes dem ganzen Volke zugeteilt ſind.

Auch in „Wallenſteins Lager“, wo die Behandlung der Maſſen bei Schiller bereits eine bewundernswerte Höhe der Meiſterſchaft errungen hat, werden der Bühne, gemäß dem ganzen realiſtiſchen Charakter dieſes herrlichen Vorſpiels, gewiſſe Freiheiten nach der realiſtiſchen Seite hin geſtattet ſein. Daß es ein ſchwerer und nicht zu entſchuldigender Fehler iſt, wenn das Lagertreiben, wie es bei den Meiningern und namentlich bei ihren Nachahmern ſehr vielfach geſchah, allzuſehr in den Vordergrund gedrängt wird, in einer Weiſe, daß das Dichterwort unter dem ſtörenden und aufdringlichen Lärm der Maſſen Not leidet, iſt ſelbſtverſtändlich. Das Streben der Regie muß darauf gerichtet ſein, daß die jeweils ſprechende Gruppe die Hauptſache bleibt und daß die Maſſe nur den charakteriſtiſchen, aber unaufdringlichen Hintergrund bildet. Dagegen dürfte in der ſzeniſchen Behandlung des abſchließenden Reiterliedes ein größerer Realismus, als er vom Dichter nach deſſen Bühnenvorſchriften geplant war, ſehr wohl erlaubt und ratſam ſein. Die ſzeniſche Vorſchrift für die Schlußſtrophe, wonach der Jäger die zwei Nächſten an der Hand faſſen ſoll, während die übrigen dies nachahmen und alle, welche geſprochen, einen großen Halbkreis bilden, dieſe Vorſchrift mit ihrer opernhaft-theatraliſchen Anordnung ſtammt aus einer ſtark antiquierten theatraliſchen Anſchauung, mit der ſich unſer heutiges künſtleriſches Empfinden nur ſchwer zu befreunden ver-

Digitized by Google

mag. Schon die Meininger haben mit Recht das Orcheſter abgeſchafft und die muſikaliſche Begleitung des Liedes auf die Bühne verlegt, in der Abſicht, dem Reiterlied den Charakter einer vor der Rampe abzuſingenden Opernnummer zu nehmen und dem Ganzen das mehr realiſtiſche Ausſehen eines improviſierten Lagergeſanges zu geben. In dieſem Streben darf man getroſt noch einen Schritt weiter gehen, als es gewöhnlich zu geſchehen pflegt. Die Abſingung des Reiterliedes dürfte im Einklang mit dem beſonderen Stil von „Wallenſteins Lager“ in durchaus realiſtiſcher Weiſe aufgebaut werden. Die erſte Strophe ſingt der Küraſſier, wie von dem Impulſe des Augenblicks inſpiriert, ohne jede Begleitung; der Refrain wird zunächſt nur von einer kleinen Gruppe der Nächſtſtehenden wiederholt. Erſt während der folgenden Strophen zieht ſich der übrige Chor zur Teilnahme an dem Geſang heran, erſt jetzt werden die Muſikanten herbeigeholt, die den Geſang auf ihren Inſtrumenten in allmählich wachſender Beteiligung begleiten. Der jeweilige Sänger ſingt ſeine Strophe natürlich nicht in das Publikum, ſondern bleibt im Kontakte mit ſeiner Umgebung auf der Bühne, durch deren lebhaft eingreifende Begeiſterung er den Impuls zu ſeinem Geſange empfängt. So könnte das ganze Reiterlied, in allmählicher, kunſtvoller Steigerung aufgebaut und zu einem wilden Tumulte allgemeiner Begeiſterung anwachſend, zu einer künſtleriſchen Wirkung gebracht werden, die ſich weit erhebt über die der langweiligen, opernmäßig-ſchablonenhaften Abſingung, wie ſie auf den Theatern in einer mißverſtandenen Pietät gegen die Bühnenvorſchriften des Textes die Regel bildet.

In der Bankettſzene liegt die Schwierigkeit des Problems darin, die wichtigen, auf dem vorderen Teil der Bühne ſpielenden Vorgänge und Geſpräche ſcharf und deutlich zur Geltung zu bringen, ohne daß das Leben der von der animierten Weinſtimmung ergriffenen Geſellſchaft im hinteren Teile des Saales erlahmt und ohne daß durch dieſes unvermeidliche Leben die Aufmerkſamkeit von den Geſprächen des Vordergrundes abgelenkt wird. Für die große Schlußſzene im dritten Akte des Textes, das Hereindringen der Pappenheimer Küraſſiere, wo durch die enge Anlage des Raumes vor allem die Illuſion immer größerer, nachdrängender Scharen

Digitized by Google

erzeugt werden muß, hat die Inſzenierung der Meininger ein in ſeiner Art muſtergültiges Vorbild geſchaffen.

Unter den drei Frauendramen enthält eigentliche Maſſenſzenen nur die „Jungfrau von Orleans“. Hier allerdings werden namentlich in der Szene des Krönungszuges Forderungen der allerſchwierigſten Art an die Bühne geſtellt. Das an ſich ſo mißliche Aufgebot bedeutender Maſſen kann bei dem Charakter dieſer Szene nicht umgangen werden. Der Krönungszug wird lächerlich, wenn die Zahl ſeiner Teilnehmer und die der Zuſchauer nicht einigermaßen wenigſtens die Illuſion einer derartigen Feſtlichkeit aufkommen läßt. Natürlich kann die Bühne niemals daran denken, ein wirklichkeitsgetreues Bild ſolcher Vorgänge zu geben und muß von dem ihr zuſtehenden Recht einer ſtiliſierenden Andeutung Gebrauch machen. Wäre es möglich, den Krönungszug ſelbſt durch einen Teil des zuſchauenden Volkes einigermaßen zu decken und ihn weiter hinten, den Augen des Zuſchauers möglichſt fern gerückt, vorüberziehen zu laſſen, ſo würde der Eindruck damit nur gewinnen. Schon die erſten Aufführungen der Tragödie haben in der Anordnung des Krönungszuges einen unerhörten Aufwand getrieben und ſind, wie es beiſpielsweiſe in Berlin unter Iffland geſchah, über die Vorſchriften des Dichters weit hinausgegangen. Eine einſchneidende Änderung in der Anordnung dieſer Szene hat ſodann Graf Brühl für eine Neueinſtudierung des Stückes in Berlin im Jahre 1818 vorgenommen. Er beanſtandete, wie es ſchon Dalberg gelegentlich der erſten Mannheimer Aufführung von 1802 getan hatte, daß die Biſchöfe und der Klerus nach der Vorſchrift des Schillerſchen Textes im Zuge gingen, und ordnete an, daß ſie gemäß dem Ritus der katholiſchen Kirche den Zug unter dem Portal des Domes erwarteten und den zu krönenden König hier weihrauchſpendend empfingen. Dieſe Anordnung hat ſeitdem auf vielen Bühnen Platz gegriffen und bildet auch heute, wo man zu einer übergroßen Peinlichkeit in der Richtigkeit ſolcher hiſtoriſchen Details neigt, im allgemeinen wohl die Regel. Obgleich der Geſichtspunkt der unbedingten hiſtoriſchen Treue, der vielfach zu völlig verkehrten Konſequenzen führt, durchaus nicht als maßgebend bezeichnet werden kann, iſt gegen dieſe Änderung in der Anordnung des Krönungszuges hier inſo-

Digitized by Google

fern nichts einzuwenden, als der betreffende Punkt an ſich höchſt nebenſächlich iſt, das maleriſche Bild aber, das für dieſe Prunkſzene nicht ohne Bedeutung iſt, durch die Begegnung des aus dem Portale tretenden Klerus mit dem herannahenden Zuge eher gewinnt als verliert. Entſchieden zurückzuweiſen dagegen iſt der Brauch, nach dem Eintritt des Zuges in die Kirche einen aus dem Innern des Domes ertönenden längeren lateiniſchen Chorgeſang, für den der Text nicht den geringſten Anhalt bietet, einzulegen, das Volk während dieſes Geſanges in ſtummem Gebete knien zu laſſen und den Zeitverbrauch dieſes unnötigen muſikaliſchen Intermezzos durch grauſame Striche in dem ſo ſchon viel zu ſehr verkürzten Dialoge auszugleichen. Was in der Kirche während der Krönung vorgeht, iſt nur durch die daraus vernehmbare, diskret zu haltende Orgelmuſik und an der vorgeſchriebenen Stelle durch Pauken und Trompetenfanfaren anzudeuten. Eine gewiſſe Schwierigkeit bietet ſtets die Szene, wo Johanna, dem Dome entflohen, mit ihren Geſchwiſtern Rückſprache hält. Wie ſoll ſich das Volk während dieſes Geſpräches verhalten! Bleibt es teilnahmslos und ohne von Johannas Anweſenheit Notiz zu nehmen, wie es meiſtens geſchieht, im Hintergrund, ſo wird die Situation außerordentlich unglaubhaft. Dieſe würde verlangen, daß ſich das Volk in unabläſſiger Neugier an ſie herandrängt und ſich über die auffallende Erſcheinung kaum beruhigen kann, daß die gottgeweihte Jungfrau dem kirchlichen Zeremoniell entronnen iſt. Dadurch würde Johannas Geſpräch mit den Schweſtern ſehr geſtört werden. Das Dilemma iſt ſchwer in befriedigender Weiſe zu löſen. Auf alle Fälle iſt es ratſam, das Geſpräch mit den Schweſtern zu kürzen und durch die architektoniſche Anlage des Platzes womöglich einen Raum zu ſchaffen, wo dieſes Geſpräch, etwa geſchützt durch einen Mauervorſprung oder dergleichen, den Augen des neugierigen Volkes einigermaßen entzogen werden kann.

Schon in der „Jungfrau von Orleans“ und weit mehr noch in den großen Maſſenſzenen des „Wilhelm Tell“ tritt in der heutigen Regie das Beſtreben zutage, in der an ſich gewiß gerechtfertigten Belebung der Maſſen des Guten zuviel zu tun. Was früher in dieſer Beziehung vielleicht zu wenig geſchehen iſt, wird heute, dank

Digitized by Google

dem Einfluß einer verkehrten Meiningerei, vielfach bis zur unſinnigen Übertreibung geſteigert. Unerträglich droht namentlich die Belebung des Volkes zu werden, wenn ſie ſich, einer Modetorheit gehorchend, in fortwährenden lauten Zwiſchenrufen oder Zwiſchenbemerkungen äußert, für die der Text der Dichtung keinen Anhalt bietet. Man kann es erleben, daß Johannas Anſprache an den engliſchen Herold zum Schluß des erſten Aktes, daß Stauffachers große Reden in der Rütliſzene und zahlreiche Teile der Apfelſchußſzene durch fortwährende Zwiſchenrufe und Interjektionen des Volkes unterbrochen werden. Das einſtimmige „Ha!“, das bei den Meiningern nach Tells Worten „Mit dieſem zweiten Pfeil durchſchoß ich — Euch“, den Zuſammenhang der Verſe durchſchneidend, aus dem Munde des geſamten Volkes erklang, hat auf unſeren Bühnen eine wahrhaft vorbildliche Bedeutung gewonnen.

Die Stilloſigkeit ſolcher Zwiſchenrufe, die in ihrer marionettenhaften Einſtimmigkeit überdies ſehr unwahr wirken, iſt doppelt ſchlimm bei Schiller, wo die wundervolle Rhythmik der Sprache durch die ſtörenden und aufdringlichen Interjektionen der Maſſe unaufhörlich in Fetzen zerriſſen wird. Im Gegenſatze zu dieſer Barbarei müßte im allgemeinen der Grundſatz gelten, alle lauten Kundgebungen des Volkes, wo ſolche nicht ausdrücklich vom Dichter vorgeſchrieben ſind, zu vermeiden und die Teilnahme der Maſſe, von vereinzelten Ausnahmen abgeſehen, auf ein charakteriſtiſches ſtummes Spiel zu beſchränken.

Das abſchmackte Mätzchen, daß die Landleute beim letzten Teil des Rütlſchwurs

> Wir wollen trauen auf den höchſten Gott
> Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menſchen

die erſte Zeile kniend in ſentimentalem Tone ſprechen und die zweite Zeile, indem ſie wie von einer Tarantel geſtochen in die Höhe ſpringen, leidenſchaftlich hervorſtoßen, ſollte endlich von den Theatern verſchwinden. Sämtliche Verſe des Rütlſchwurs müſſen, wenn nicht der Eindruck des Einſtudierten und Marionettenhaften entſtehen ſoll, in gleichmäßigem Tone, einfach und ſtark, in heiliger Begeiſterung, ohne jede künſtliche Nuancierung im einzelnen, geſprochen werden. In der Zwiſchenſzene zwiſchen Rudenz und Geßler vor

Digitized by Google

dem Apfelſchuß darf die wohlerwogene Abſicht des Dichters, der die ganze Aufmerkſamkeit des Zuſchauers von Tell ablenken möchte, nicht dadurch vereitelt werden, daß Tell ſichtbar und ungedeckt durch die Landleute ſeine Vorbereitungen zu dem Schuſſe trifft.

Eine der ſchwerſten Aufgaben hat der Dichter in ſeinem unvollendet hinterlaſſenen Werke, in der Reichstagsſzene des „Demetrius“, an die Bühnen geſtellt. Eine klare und wirkungsvolle Steigerung dieſer gewaltigen Szene gehört zu den heikelſten, aber auch zu den dankbarſten Aufgaben, die der Kunſt der Maſſenregie geſtellt werden können. Der Tumult, zu dem ſich der Schluß der Szene erhebt, verlangt hier in der Tat ein außergewöhnliches Lärmen, das freilich derart geordnet und verteilt werden muß, daß die Einzelreden, vor allem Saphieas monumentale Worte, nicht darüber verloren gehen. Bringt man das Demetriusfragment zur Aufführung, ſo müßte mit dieſer Szene, dem allgemeinen Tumult um den bedrohten Saphiea, der Reichstag unbedingt geſchloſſen werden. Völlig richtig hat Laube erkannt, daß eine Steigerung des Aktes über dieſen gewaltigen Höhepunkt hinaus unmöglich iſt. Läßt man, wie es meiſtens geſchieht, die nachfolgenden kleinen Szenen, die Schiller bei einer endgültigen Ausführung des Stückes ſicher ganz anders geordnet und gruppiert hätte, auf den ſtürmiſchen Schluß des Reichstags folgen, ſo flaut die großartige Wirkung des Aktes völlig ab. Laube war deshalb vom Standpunkt des praktiſchen Dramaturgen völlig im Recht, wenn er das Wichtigſte aus dieſen nachfolgenden Szenen vorwegnahm und dem Reichstag als Einleitung vorangehen ließ, dieſen ſelbſt aber mit ſeinem Höhepunkte, ſeiner tumultuariſchen Auflöſung, ſchließen ließ. Auch bei einer bloßen Vorführung des Fragmentes — der einzigen Art, wie „Demetrius“ von Zeit zu Zeit für die Bühne verwendet werden ſollte — wäre eine Anordnung der Szene nach dem Laubeſchen Vorbilde zu wählen.

Eine Sonderſtellung unter Schillers ſämtlichen Dramen — deshalb ſei ſie entgegen der chronologiſchen Folge an letzter Stelle berührt — nimmt die „Braut von Meſſina“ ein. Nur Schillers adlige Kunſt durfte ein Experiment wagen wie die Einführung des Chores, aber auch ſeine Kunſt vermochte nicht über das Gewagte eines ſol-

Digitized by Google

chen Versuches hinwegzutäuschen. Der Chor dieses Werkes ist und bleibt eine unselige Zwitterschöpfung, ein Mittelding zwischen dem idealen, außerhalb der Handlung stehenden Chor der Antike, dessen „kühne lyrische Freiheit auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht", und dem realen kriegerischen Gefolge der beiden feindlichen Brüder, das sich ungeachtet der hohen Weisheitslehren, die seinem Munde entströmen, mit allen Mitteln der realen Wirklichkeit bekämpft und befehdet. Die Behandlung des Chores auf der Bühne stellt dieser bei der Zwiespältigkeit seines Charakters ein Problem, dessen vollkommen befriedigende Lösung beinahe außerhalb des Reiches der Möglichkeit liegt. Es bleibt ein ungelöster Rest, von welcher Seite man die Aufgabe auch anfassen mag. Der Kompromiß, der notwendigerweise geschlossen werden muß, neigt entweder mehr der realen oder mehr der idealen Seite zu. Schiller selbst dachte daran, die Rezitation der Chorreden durch Instrumente begleiten zu lassen; Zelter wollte die beiden Halbchöre zu beiden Seiten der Bühne auf erhöhtem Podium aufstellen und die Rhythmik ihrer Reden durch begleitende Paukenschläge unterstützen. Entsprechend dem realistischen Zuge der modernen Kunst hat heute im allgemeinen die realistische Behandlung des Chores das Übergewicht. Das Gebaren des Chores, seine verschiedenartige Kostümierung, seine Haltung und seine Bewegung, sein Vortrag erinnert nur in sehr wenigen Zügen an die feierliche Würde des antiken Chors, der dem Dichter doch als Vorbild vorschwebte. Schon Dingelstedt ging mehrere Jahrzehnte, bevor der moderne Naturalismus sein Banner auf den deutschen Bühnen entfaltet hatte, in der realistischen Behandlung der Chöre so weit, daß er diese „in zwei wilden, wirren Haufen, nach Möglichkeit zahlreich, staubbedeckt, kampfgerüstet, die Schwerter zum Teil gezückt, die Schilde gehoben, je ein zerfetztes Fähnlein flatternd über jeder Schar" in der Halle erscheinen ließ. Die Chöre blieben während des ganzen ersten Aktes in äußerlicher Bewegung, sie gingen ab und zu, sonderten sich in einzelne Gruppen, lagerten sich auf den Stufen der Treppe und wurden sogar von Sklaven mit Speise und Trank gelabt.

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß ein solcher Naturalis-

Digitized by Google

mus in der Behandlung der Chöre den gröbſten Verſtoß bedeutet, der gegen den Stil des Werkes begangen werden kann. Der Chor in ſeiner ſymboliſchen Vertretung der idealen Geſamtheit kann auf der Bühne weder eſſen noch trinken. Sein realiſtiſches Gebaren ſteht in einem geradezu komiſch wirkenden Gegenſatze zu dem hohen idealen Schwunge ſeiner Betrachtungen. Schon daß ſich der Chor Don Manuels während der Schlußſzene des erſten Aktes behaglich auf den Stufen der Halle lagert, iſt zu viel und mit dem Stile des Gedichtes nicht wohl vereinbar. Die gemeſſene, tiefernſte und feierliche Würde, die das charakteriſtiſche Zeichen des ganzen Werkes iſt, muß auch in Haltung und Bewegung des Chores auf Schritt und Tritt zum Ausdruck kommen. Alle Stellungen und Gruppierungen der Chöre, die ſich natürlich ebenſowenig in das andere Extrem, eine ſteife Symmetrie, zu verirren brauchen — die Vorſchrift, daß ſie ſich „in eine Reihe ſtellen“, iſt ſelbſtverſtändlich nicht zu beachten — müſſen eine gewiſſe plaſtiſche Schönheit atmen. Die klaſſiſche Ruhe und Gemeſſenheit in Haltung und Vortrag darf auch in den Momenten leidenſchaftlicher Erregung, ſo in der Streitſzene im Garten und bei der Totenklage um Don Manuel, nicht ganz verloren gehen. Um den ſymboliſchen Charakter des Chores im Gegenſatze zu ſeiner realen Betätigung bei den Vorgängen des Dramas hervorzuheben, könnte man getroſt einen Schritt weiter gehen und den beiden Halbchören, entgegen der meiſt beſtehenden Bühnenübung, einheitliche Gewandung geben.

Auch die Vorſchrift des Textes: „Beide ſind durch Farbe und Abzeichen verſchieden“ ſcheint auf eine ſolche Abſicht des Dichters zu deuten. Sind die einzelnen Ritter in Tracht und Farbe voneinander unterſchieden, ſo erhält das Ganze durch dieſe Individualiſierung einen realiſtiſchen Zug, der mit dem Stile des Werkes nicht wohl zu vereinigen iſt. Um den ſymboliſchen Charakter des ganzen Chores zur Anſchauung zu bringen, dürfte es ratſam ſein, beide Halbchöre in einer möglichſt einfachen, ſtark ſtiliſierten Behandlung der normänniſchen Rittertracht in dieſelbe Grundfarbe zu kleiden, die nur durch eine leiſe Abtönung, bei den älteren Rittern durch einen dunkleren, bei den jüngeren durch einen helleren Ton, unterſchieden iſt.

Entſprechend der äußeren Erſcheinung und der Haltung des

Digitized by Google

Chores ſind auch dem Vortrag alle ungehörigen realiſtiſchen Elemente fernzuhalten. Auch über den erregten Momenten muß die Weihe einer über der Erde ſchwebenden Abgeklärtheit lagern. Selbſt in dem letzten Teil der Totenklage „Wehe, wehe dem Mörder, wehe“, wo der Sprecher des Cajetan ſich vielfach mit dem ganzen Kraftaufwand des Organes in die leidenſchaftlichſte Erregung hineinarbeitet, müſſen die gedämpften Töne einer ſich ſelbſt beherrſchenden Bewegung vorwalten. Über die entſetzliche, auf Schritt und Tritt zu bekämpfende Liebhaberei unſerer Schauſpieler, zuviel zu unterſtreichen und namentlich die Adjektiva und Adverbia immerwährend zu betonen — eine Gewohnheit, durch die namentlich der eigentümliche Charakter der breit und groß dahinwogenden Schillerſchen Diktion von Grund aus vernichtet wird — hat ſchon Bulthaupt in ſeinen Darlegungen über die „Braut von Meſſina“ ſo Vortreffliches geſagt, daß hier nur in Kürze darauf verwieſen zu werden braucht.

Auch über den verkehrten Brauch unſerer Bühnen, das Uniſonoſprechen des Chores über die vom Dichter in ſeinen Bühnenanweiſungen hierfür beſtimmten Stellen auszudehnen, ſtatt es womöglich einzuſchränken, hat Bulthaupt das einzig Richtige vorgebracht: „Die ſchönen Worte längerer Verskomplexe, die wir von dem einzelnen ſicher und gut gehört, von allen unſicher und automatenhaft wiederholen zu hören, kann doch immer nur ein zweifelhafter Genuß ſein.“ Gegen dieſe an ſich ſo natürliche Forderung wird auf den Theatern leider noch immer gefehlt.

Selbſt bei den letzten Worten Cajetans wird durch eine ebenſo unnötige wie ſtörende Wiederholung der letzten Zeile „Der Übel größtes aber iſt die Schuld“ durch den geſamten Chor der ganze majeſtätiſche Schlußeindruck des Werkes häufig gefährdet.

Auch der von Max Reinhardt in jüngſter Zeit unternommene Verſuch, dem Uniſonoſprechen des Chores eine Ausdehnung zu geben, wie es vorher wohl noch niemals von einer Bühne gewagt worden war, vermochte nicht den Beweis zu erbringen, daß man ſich hiermit auf dem rechten Wege zur Bewältigung des ſchweren Problemes befand. Entgegen den Winken, die Schiller ſelbſt durch die Verteilung der Chorreden auf die einzelnen Sprecher für die Auf-

Digitized by Google

führung gegeben hatte, wurden bei Reinhardt die Reden der Einzelſprecher eingeſchränkt und dagegen ein faſt unabläſſiges Zuſammenſprechen des ganzen Chores eingeführt. Zur Erhöhung der Wirkung wurde in jedem Halbchor die von Schiller vorgeſchriebene Achtzahl der Ritter auf vierzehn erhöht. Die Einübung der Chöre ſelbſt zeigte einen Grad der techniſchen Vollendung, wie er bis dahin wohl noch auf keiner Bühne erlebt worden war. Mit einem Raffinement, das ſeinesgleichen ſuchte, wurden Wirkungen aus den Chorreden herausgelockt, an die bis dahin noch niemand gedacht hatte. Durch eine auf das feinſte ausgeklügelte Nuancierung der einzelnen Reden, durch kunſtvolle Pauſen, durch einen häufigen und ſicher berechneten Wechſel in Tempo und Tonſtärke, durch fortwährende refrain- und echoartige Wiederholung gewiſſer Textſtellen auf und hinter der Bühne, durch einen fugenartigen, direkt muſikaliſch wirkenden rhythmiſchen Aufbau einzelner Reden: durch all dies wurden unerhörte theatraliſche Effekte erzielt, deren künſtleriſche Berechtigung freilich nicht unbeſtreitbar war. Wohl war nicht zu leugnen, daß durch eine ſolche Behandlung des Chores — abgeſehen von dem ſtarken äußeren Effekte — an einigen Stellen auch wirklich bedeutende künſtleriſche Wirkungen erzielt wurden. Der Schluß des erſten Aktes erhielt durch die Ausarbeitung der Chorreden nach der Seite des Unheimlichen und Viſionären eine ſuggeſtiv wirkende Stimmungskraft, und dem Auftritt des Chores im letzten Akt mit Don Manuels Leiche wurde durch das litaneiartige, von Paukenſchlägen begleitete, in dumpfem Pianiſſimo gehaltene Aufſagen des Chores „Durch die Straßen der Städte, vom Jammer gefolget, ſchreitet das Unglück“ eine ganz eigenartige, grauſige Wirkung gegeben. Aber im allgemeinen vermochte dieſe Behandlung der Chöre doch nur den Eindruck eines techniſch hochvollendeten Kunſtſtücks hervorzurufen. Über die Kunſt ſiegte die Künſtelei. Man merkte allzu deutlich die Abſicht, ein krampfhaftes Haſchen nach neuen Wirkungen, nach überraſchenden und verblüffenden Effekten. Die einfache große Linie, das Antike, das eigentlich Schilleriſche ging unter dieſen Beſtrebungen mehr oder minder verloren.

Daß eine auch nur einigermaßen befriedigende Ausführung der

Digitized by Google

Chorſzenen in der „Braut von Meſſina“ zu den ſchwerſten Problemen der ganzen heutigen Bühnenkunſt gehört, ſteht außer allem Zweifel. Dazu kommt, daß eine der idealen Forderung entſprechende Wiedergabe der Chöre nur dann zu ermöglichen iſt, wenn eine Zahl von Proben zur Verfügung ſteht, wie ſie dem Regiſſeur in dem Durchſchnittsbetrieb eines auf ein wechſelndes Repertoire geſtellten Theaters nur in den ſeltenſten Fällen bewilligt werden kann.

Die „Braut von Meſſina“ nimmt dank ihrem experimentalen Charakter eine Ausnahmeſtellung unter Schillers Dramen ein. Sie ſtellt der heutigen Bühne unter dem vielen Schweren, was Schiller ihr bietet, die unleugbar ſchwerſte Aufgabe.

Man ſollte ſich nur dann an ihre Aufführung wagen, wenn die Vorbedingungen für eine künſtleriſch würdige und ſtilvolle Wiedergabe bis zu einem gewiſſen Maße wenigſtens vorhanden ſind.

Digitized by Google

Goethes Natürliche Tochter auf dem Theater.

In einem Briefe, den Schiller unter dem 22. April 1803 an Iffland richtete, schrieb er mit Bezug auf Goethes „Natürliche Tochter", die einige Wochen vorher zum erstenmal in Weimar gespielt worden war: „Goethe hat kürzlich ein sehr vortreffliches Stück von einer hohen rührenden Gattung auf die Bühne gebracht, das auch einen großen Sukzeß auf unserm Theater gehabt hat. Es wird auch gewiß an andern Orten Wirkung tun, und da es eine große weibliche Debütrolle enthält, so wird es einen lebhaften Kurs auf den deutschen Bühnen bekommen."

In seiner Voraussagung über den „lebhaften Kurs" der „Natürlichen Tochter" auf den deutschen Bühnen hat sich der große Dichter nicht als ein glücklicher Prophet erwiesen. Die hoffnungsfreudige Liebe, mit der er dem Werke und seiner Bühnenaufführung gegenüberstand und die ihn auch nach der ersten Lauchstädter Vorstellung des Stückes vom 4. Juli 1803 an Goethe von „vielem Beifall", der namentlich der letzten Hälfte zuteil geworden sei, berichten ließ, hat sich leider nicht auf alle Teilnehmer und Zeugen jener ersten Aufführungen des Stückes übertragen. Wie später das gedruckte Buch, so hat auch die erste Bühnendarstellung des Stückes, die am 2. April 1803 in Weimar stattfand, die verschiedenartigsten Urteile hervorgerufen. Roheſter Verhöhnung und feindseligſter Ablehnung, wie sie in den Artikeln Merkels, Knebels, Friedrich Schlegels u. a. zutage trat, kalter Gleichgültigkeit und Indolenz, wie sie sich in der bekannten Äußerung der Frau von Staël über den „noble ennui" des Stückes bekundete, stand eine begeisterte und teilweise geradezu überschwengliche Bewunderung gegenüber, die Schiller, Herder, W. von Humboldt, Fichte, Zelter u. a. dem Werke des Dichters entgegenbrachten. Eine gewisse Mittelstellung nahm Körner ein,

Digitized by Google

der die meisterhafte Behandlung des „drückenden und wuchtigen“ Stoffes bewunderte und in der Hauptsache richtig prophezeite, wenn er an Schiller schrieb: „Aber auf einen lauten Beifall des Publikums darf er (Goethe) nicht rechnen, und ich wünsche nur, daß er durch eine kalte Aufnahme nicht abgeschreckt wird, das Werk zu vollenden. ——— Es wird von vielen gehaßt, von noch mehreren nicht verstanden, und nur von wenigen bewundert werden.“

So scheint auch bei den ersten Weimarer Aufführungen des Stückes Abneigung und Verständnislosigkeit gegenüber der Bewunderung das Übergewicht gehabt zu haben. Genast erzählt, daß das Werk „nur geringen Anklang“ gefunden habe, und Böttiger in einem Briefe an Rochlitz (vom 4. April 1803) bezeichnet die „Aufnahme des Stückes als äußerst kalt und bedenklich vor einem aus Jena gekommenen, im voraus enthusiasmierten Publikum“. Es wurde in Weimar bis zum 12. Oktober 1805 im ganzen viermal, in Lauchstädt 1803 und 1806 je einmal, außerdem in Leipzig bei dem dortigen Gastspiel des Weimarer Theaters zu Goethes Geburtstag 1807 ein einziges Mal gegeben. Die Eugenia spielte zuerst Karoline Jagemann, von 1805 ab Amalie Becker, die spätere Gattin Wolffs.

Mittlerweile hatte Schiller alles getan, um Iffland in Berlin für die Aufführung des Werkes zu interessieren. Dieser ließ sich durch ihn ein handschriftliches Exemplar des Stückes besorgen, schon am 12. Juli 1803 schritt die „Natürliche Tochter“ zum erstenmal über die Königliche Bühne, und Iffland berichtete am 28. dieses Monats an Schiller: „Eugenia wird von einer kleinen Zahl angebetet.“

Daß diese kleine Zahl sich erst im Laufe der folgenden Zeit etwas vermehrte und sich namentlich mit der dritten Vorstellung des Stückes (am 22. Oktober 1803) eine lebhaftere Teilnahme dafür zu regen begann, geht deutlich aus dem Verhalten Zelters hervor, der sich in seinen ersten Berichten an Goethe über den Erfolg des Werkes mit einer gewissen Zurückhaltung und beinahe ausweichend äußerte. Er klagte über die schwere Verständlichkeit der Schauspieler, über das „große, schallende Gebäude“, das es fast unmöglich mache, „einen ganzen Vers zu gewinnen“, eine Plage, über die einem zu-

Digitized by Google

letzt aller Mut vergehe. Erſt am 24. Oktober, zwei Tage nach der dritten Vorſtellung, berichtete er eingehender und ſichtlich befriedigter über die Aufführung. „Das ganze Stück, ſowie die Rollen, alles ſchien diesmal beſſer disponiert zu ſein als ſonſt.“ Er lobt das „feine und wahre“ Spiel Iffflands als Herzog und ganz beſonders Madame Fleck als Eugenie, die „durch dieſes Stück eine neue Epoche ihres Verdienſtes etabliert zu haben“ ſcheine; ſelten ſeien Verſe auf der deutſchen Bühne ſo gut geſprochen worden, wie von ihr und Iffland. „Das Haus war nicht drückend voll, aber doch gefüllt, und alle Logen und Sitzplätze beſetzt. Der Beifall war an vielen Stellen lebhaft, und Madame Fleck ward herausgerufen.“ Auch Fichte ſpendet Madame Fleck hohes Lob, war dagegen weniger erbaut von Iffland, der „ein zärtlicher Vater aus einem ſeiner Berge Familienſtücke“ geweſen ſei.

Mit lebhafter Ungeduld hoffte Zelter auf die Fortſetzung des Werkes und ward nicht müde, den Dichter in verſchiedenen Briefen an den „zweiten Teil“ der Tragödie zu mahnen. „Wer liebt nicht Sie in Ihrem Götz, der Sie nicht ewig lieben würde! Aber denken Sie nun auch an Ihre natürliche ſchöne Tochter.“ Und ein andermal: „Ich beſchwöre Sie im Namen alles Heiligen und Ewigen: laſſen Sie von dieſem Werk nicht ab!“

Dieſelbe, ja eine noch begeiſtertere Liebe brachte Fichte der „Natürlichen Tochter“ entgegen. Er ſah die beiden erſten Berliner Aufführungen des Stückes und hat unter dem 18. Auguſt 1803 in einem ausführlichen Briefe an Schiller über die Aufführung und zahlreiche Einzelheiten der Darſtellung berichtet. Über die Dichtung ſelbſt weiß er nur Worte höchſten Lobes zu finden: „So ſehr ich Goethes Iphigenie, Taſſo und aus einem anderen Fache Hermann und Dorothea verehrt und geliebt und kaum etwas Höheres für möglich gehalten habe, ſo ziehe ich doch dieſes Werk allen ſeinen übrigen vor und halte es für das dermalig höchſte Meiſterſtück des Meiſters. Klar wie das Licht, und ebenſo unergründlich, in jedem ſeiner Teile lebendig ſich zuſammenziehend zur abſoluten Einheit, zugleich zerfließend in die Unendlichkeit wie jenes.“

Aber alle Liebe und Verehrung einer kleineren erleſenen Schar war nicht imſtande, dem Werke einen breiteren Boden beim Publi-

Digitized by Google

kum und einen dauernden, nachhaltigen Erfolg auf dem Theater zu gewinnen. Jene Aufführungen des Weimarer und Berliner Hoftheaters waren vereinzelte Versuche, die große Masse der deutschen Bühnen blieb teilnahmslos und ablehnend. Das Vorurteil, das sich literarisch an die seltsame und doch so wunderliebliche Dichtung heftet und ihr mit dem sattsam wiederholten, von Huber stammenden Schlagwort „marmorglatt und marmorkalt“ eine ebenso gefährliche, wie von Grund aus verkehrte Etikette aufklebte, übte namentlich auf die Theater mit ihrer bequemen Liebe zum traditionellen Schlendrian seine unheilvolle Wirkung aus. Es galt sehr bald als ein selbstverständliches Dogma, daß die „Natürliche Tochter“ eine Dichtung sei, der auf der Bühne alle und jede Daseinsberechtigung fehle. Man vergaß, daß neben Werken wie „Iphigenie“ und „Tasso“, die in der gleichen Weise wie Eugenie dem ausgesprochenen Typus des sogenannten Buchdramas angehören, die „Natürliche Tochter“ zum mindesten wenigstens dieselbe Berechtigung hätte, zu besonders festlichen Gelegenheiten, wo andere Maßstäbe als die des gewohnten Alltags an die Kunst der Bühne gestellt werden, auch vom Theater herab von dem Geiste ihres Schöpfers zu zeugen. Es ist merkwürdig genug, daß auch von den künstlerischen Führern und Feinschmeckern in der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts, von Immermann, Laube, Eduard Devrient, Dingelstedt u. a. niemals der Versuch unternommen wurde, die „Natürliche Tochter“ auf der Bühne zu erproben. Das Werk blieb viele Jahrzehnte für die darstellende Kunst so gut wie verschollen.

Nur diejenige Bühne, der in erster Linie die Ehrenpflicht oblag, sich Goethes auch da zu erinnern, wo seitab von dem herkömmlichen Wege keine lauten Theatererfolge zu erringen waren: die Weimarer Bühne machte von Zeit zu Zeit wenigstens den Versuch, die „Natürliche Tochter“ aus ihrem Dornröschenschlaf zu erwecken. Dies geschah zum erstenmal seit Goethes Tagen gelegentlich der Säkularfeier der Ankunft des Dichters in Weimar, wo in dem von dem Intendanten von Loën veranstalteten Goethe-Zyklus auch die „Natürliche Tochter“ am 8. März 1876 ihre Wiederauferstehung feierte. Sie wurde noch zweimal gespielt, um dann erst zum Goethe-

Digitized by Google

Tage 1893 (am 30. Mai) in einer Neueinstudierung wieder aufzutauchen. Diesmal blieb es bei einer einzigen Vorstellung, der bis auf den heutigen Tag keine weitere gefolgt ist.

Erst in den letzten Jahrzehnten hat man auch an einigen anderen Bühnen wenigstens dann und wann wieder versucht, dem Problem der Bühnenaufführung des herrlichen Werkes näher zu treten. Es stand dies neben dem wachsenden Verständnis für die Eigenart Goethescher Alterskunst vielleicht auch damit im Zusammenhang, daß die literarische Bewegung dieser Tage, mit einer allzu starken Unterschätzung des Theatralischen, im dramatischen Kunstwerk vor allem die rein poetischen Werte zu schätzen lehrte.

So brachte Ernst Lewinger die „Natürliche Tochter" im November 1891 in Köln zum erstenmal auf die Bühne und ließ sie im Dezember desselben Jahres in Bonn wiederholen. Vor allem hat sich dann Gustav Burchard wiederholt und erfolgreich um die Gewinnung des Stückes für das Theater bemüht. Er wußte zuerst in Prag zu Goethes Geburtstag 1902, im folgenden Jahre in Bremen eine Aufführung des Stückes durchzusetzen. Der künstlerische Erfolg war schön, vermochte das Stück aber nicht auf dem Spielplan zu erhalten; es kam in Prag zu zwei, in Bremen nur zu einer Vorstellung des Stückes. In demselben Jahre wurde die „Natürliche Tochter" am Kgl. Wilhelmatheater in Stuttgart unter Hans Meerys Regie für die Mitglieder des Goethe-Bundes zweimal aufgeführt.

Nach mehrjähriger Ruhepause versuchte das Münchner Hoftheater, das Stück zum 160. Geburtstag des Dichters am 28. August 1909 von neuem zu beleben. Die räumlichen Verhältnisse des kleinen Residenztheaters mit seiner vortrefflichen Akustik boten äußerst günstige Vorbedingungen, um die feinen und intimen dichterischen Reize des Werkes zur Geltung zu bringen. Der künstlerische Erfolg ließ die Erwartungen weit hinter sich zurück und blieb auch den folgenden Vorstellungen des Stückes treu; es konnte innerhalb weniger Wochen sechsmal bei gut besetztem Hause gespielt werden. Es war der Beweis erbracht, daß auch dieses vielverlästerte Werk mit Ehren und Auszeichnung auf der Bühne bestehen kann, sofern nur die zu seiner Wirkung unerläßlichen Bedingungen mit einiger Liebe und Hingabe erfüllt werden[1]).

Digitized by Google

Zu diesen Bedingungen ist in erster Linie eine weise und wohlbedachte, aber energische Kürzung des Textes zu rechnen. Sie verfuhr in München radikaler, als es wohl bis dahin der Fall gewesen war, und ermöglichte es, das ganze Stück, mit einer einzigen größeren Pause nach dem dritten Akt, in zwei Stunden und einer halben zu spielen. Sie mußte natürlich auch manches beseitigen, was vom rein ästhetischen Standpunkt vermißt wurde, aber sie entfernte in der Hauptsache nur solche Stellen, die der Wirkung des Stückes als Bühnendrama hinderlich waren und bei der Aufführung als tote Punkte empfunden wurden. Was die Dichtung verlor, kam dem Drama zugute. Zu einer solchen Kürzung hat der Dichter selbst das Recht gegeben, indem er in einem Brief an Zelter (28. Juli 1803) sich dahin äußerte, daß er Lust habe, „einige Szenen abzukürzen, welche lange scheinen müssen, selbst wenn sie vortrefflich gespielt werden".

Weiterhin mußte die Ausstattung und Inszenierung des Stückes bestrebt sein, sich unter Vermeidung jedes kleinlichen realistischen Details durch eine gewisse Einfachheit und Großzügigkeit dem ganz eigentümlichen, symbolisierenden Stile der Dichtung anzupassen. Der Grundsatz, der als der wichtigste in den szenischen Reformbestrebungen der Gegenwart zutage tritt, mit möglichst einfachen Mitteln einen bestimmten Stimmungsakkord anzuschlagen und die Phantasie des Zuschauers zu energischer Mitarbeit anzufeuern, mußte auch hier in seinem Rechte bleiben. Die weiche Mollstimmung des Goetheschen Gedichtes, mit seinem in stille Resignation verklingenden Ende, legte den Gedanken nahe, das Stück in seinem äußeren Gewande in eine ausgesprochene Herbststimmung zu tauchen. Die absterbende Natur, die dem Auge des Zuschauers in den szenischen Bildern, wo immer möglich, entgegentrat, symbolisierte mit ihrer Erinnerung an Tod und Vergänglichkeit die dahinsinkende Zeit, auf deren Hintergrund unter den grollenden Vorzeichen der großen Revolution die Vorgänge des Stückes sich abspielen.

So zeigte schon der „dichte Wald" des ersten Aktes die rötliche Goldstimmung des Herbstes und schlug damit die Grundstimmung des Gedichtes in eindrucksvoller Weise an. Es ist erstaunlich, welche ungeahnte Frische dieser erste Akt auf der Bühne zu gewinnen

Digitized by Google

vermag, wenn nur der Rotſtift in der richtigen Weiſe behilflich iſt, die allzu große und ſich vielfach ins Abſtrakte verlierende Redſeligkeit, die namentlich in den Reden Eugeniens und denen des Königs vielfach vorherrſcht, auf das geziemende Maß zurückzuführen. So bedarf vor allem der fünfte Auftritt, das große Geſpräch zwiſchen dem König, dem Herzog und Eugenie einer ſehr energiſchen Kürzung, wenn er nicht zum Teil unlebendig wirken und ein ſtörender Kontraſt zwiſchen der Realität der Situation und dem abſtrakten Charakter vieler allzu breiten Reden gefühlt werden ſoll.

Im zweiten Akt liegt die Aufgabe für das Theater vor allem darin, die frohe, hoffnungsvolle Stimmung, die Eugenie beſeelt, und die ſie ihrem neuen Leben zu Füßen des Thrones in jubelnder Erwartung entgegenblicken läßt, möglichſt wirkſam herauszuarbeiten und ſie in einen ſcharfen tragiſchen Kontraſt zu den feindlichen Gewalten zu ſetzen, die ihre Exiſtenz unterwühlen und ihren Sturz vorbereiten. Die Stimmung, die Eugenie beherrſcht, muß dieſem Akt ſeine Farbe geben. Er muß durch ſein ſonniges, leuchtendes Kolorit eine wirkſame Folie bilden zu dem nun folgenden, ganz in Schwarz gehüllten dritten Akte, der den Mittelpunkt des Stückes bildet. Es iſt empfehlenswert, ſchon durch die dekorative Anlage von Eugeniens Zimmer dieſe Grundſtimmung des zweiten Aktes vorzubereiten. Dem alten Zimmer „im gotiſchen Stil“, das Eugenie nach des Dichters Vorſchrift zum Aufenthalt dienen ſoll, wurde eine möglichſt warme und behagliche Stimmung gegeben. Der einzige Ausgang des Zimmers wurde an die Seite verlegt, die Hinterwand zeigte drei hohe gotiſche Fenſter, durch die ſich ein Ausblick auf die herbſtlich gefärbten Baumkronen des tiefer liegenden Parkes erſchloß. Eine warme, ſonnige Beleuchtung, die ſich durch die Fenſter in das Zimmer ergoß, ſteigerte die freundliche Stimmung, die der Ausblick in die freie Natur hervorrief. In der Schlußſzene dieſes Aktes hat die Darſtellerin der Eugenie alles aufzubieten, den heiteren und hoffnungsfrohen jugendlichen Übermut, womit ſie ſich in kindlicher Freude mit den Schätzen des Schreines ſchmückt, in möglichſt draſtiſcher Weiſe zum Ausdruck zu bringen. Der wundervolle Realismus, womit hier die Geſtalt der Eugenie bei aller Stiliſierung gezeichnet iſt, ermöglicht es der Darſtellerin,

Digitized by Google

eine Fülle von Leben über die Szene auszugießen und durch den Gegensatz ihrer übermütigen Ekstase zu den wirkungslos verklingenden Warnungen der Hofmeisterin eine echt tragische Stimmung in dem Zuschauer hervorzurufen.

Das Schlußbild dieses Aktes — Eugenie, in ahnungslosem Jubel am Fenster stehend, dessen Flügel sie geöffnet hat, die lichte Gestalt von den hereinflutenden Sonnenstrahlen voll übergossen, in einiger Entfernung von ihr, im Schatten, an den Tisch gelehnt, die Hofmeisterin, dumpf und gesenkten Hauptes das Schlußwort („Das Schicksal, das dich trifft, unwiderruflich") vor sich hinhauchend — muß mit suggestiver Kraft die beiden Gewalten, die hier miteinander ringen, dem Zuschauer in die Seele prägen. Der Sonnenstrahl, der Eugenie umflutet, ist ein Trug. Der Zuschauer ahnt und fühlt, daß die Gestalt, die sich ihm hier zum letztenmal im Lichte zeigt, dem Untergang geweiht ist.

Im scharfen Gegensatze muß sich das Bühnenbild des dritten Aktes zeigen. Es ist ratsam, dem Vorzimmer des Herzogs („prächtig, modern"), das im Charakter der Zeit, im Stile Ludwigs XVI. gehalten ist, möglichst geringe Tiefe zu geben. Der Raum, der nie mehr als zwei Personen zusammen sieht, muß so intim wie nur möglich wirken. Zur Seite rechts und links zwei abgeschrägte Türen, die eine zum Korridor, die andere zu den Gemächern des Herzogs führend. In der Mitte der Hinterwand, als der beherrschende Mittelpunkt des Bühnenbildes, ein hoher Kamin mit loderndem Feuer. Zur Seite ein Fenster, durch dessen herabgelassene Vorhänge nur ein matter Schein des Tageslichtes in das Halbdunkel des Zimmers dringt. In dem gedämpften Lichte des Gemaches wirkt die Flamme des Kaminfeuers um so stärker. Die einzigen Möbel sind zwei Sessel, die beim Kamine stehen. Die düstere, schwere Todesstimmung, die diesem Akt sein Gepräge gibt, muß sich dem Zuschauer, schon ehe das erste Wort gesprochen ist, beengend auf die Seele legen. Sie ist zu unterstützen und festzuhalten durch die Darstellung, die jedes laute Wort in diesem Akt zu meiden und sich durchweg gedämpfter Töne zu bedienen hat. In den Plätzen vor dem Kamine, die zu dem wünschenswerten Wechsel der Stellungen genügende Gelegenheit bieten, spielt sich das lange Gespräch zwi-

Digitized by Google

ſchen dem Herzog und dem Weltgeiſtlichen ab. Über den Kamin gebeugt und in die lodernde Flamme ſtarrend, erinnert ſich der Herzog des „weiſen Brauchs der Alten“:

das Vollkommene,
Das ernſt und langſam die Natur geknüpft,
Des Menſchenbilds erhabne Würde, gleich
Wenn ſich der Geiſt, der wirkende getrennt,
Durch reiner Flammen Tätigkeit zu löſen!
Und wenn die Glut mit tauſend Gipfeln ſich
Zum Himmel hob und zwiſchen Dampf und Wolken,
Des Adlers Fittich deutend, ſich bewegte,
Da trocknete die Träne, freier Blick
Der Hinterlaßnen ſtieg dem neuen Gott
In des Olymps verklärte Räume nach.

Die größten Schwierigkeiten bereitet es dem Darſteller des Herzogs, die wahre Darſtellung des ungeheuern ſeeliſchen Schmerzes mit dem überquellenden Reichtum der Worte, die ihm vom Dichter hier verliehen ſind, in einigen Einklang zu bringen. Eine ſehr energiſche Kürzung des Textes und ein beſonders feinfühliger ſchauſpieleriſcher Takt müſſen ihm hierin helfend zur Seite ſtehen. Regie und Darſtellung müſſen vereint alles aufbieten, hier durch eine ſuggeſtive Kraft der Stimmung auf den Zuſchauer einzuwirken. Nur dadurch kann es möglich werden, den Hörer über manche pſychologiſchen Bedenklichkeiten dieſes Aktes, über ſeine dramatiſchen Mängel und vor allem über das äſthetiſche Mißbehagen an dem frevelhaften Spiel, das hier mit dem Herzog und der Wahrheit getrieben wird, hinwegzutäuſchen und ihn zu einem ungetrübten Genuſſe der unvergleichlichen Schönheit der Dichtung gelangen zu laſſen.

Ein für die Bühnendarſtellung ganz beſonders ſchweres Problem bietet die ſzeniſche Geſtaltung der beiden letzten Akte. Der Schauplatz, den der Dichter wünſcht, wird in folgender Weiſe beſchrieben: „Platz am Hafen. Zur einen Seite ein Palaſt, auf der anderen eine Kirche, im Grund eine Reihe Bäume, durch die man nach dem Hafen hinabſieht.“ Ein Platz, wie der hier beſchriebene, würde namentlich in dem bunten Leben einer franzöſiſchen Hafenſtadt eine gewiſſe Belebung durch die Vertreter des Volkes („Ein lebend Volk bewegt ſich um mich her“, IV, 4) notwendig machen. Der ganze

Digitized by Google

Stil und der Charakter des Gedichtes aber, der eine unbedingte Isolierung der jeweils sprechenden Personen voraussetzt, würde einer derartigen „Belebung" des Schauplatzes auf das entschiedenste widersprechen. Dieses Dilemma hat schon Fichte in dem oben zitierten Briefe an Schiller berührt:

„Eine Frage: Wie denkt sich der Verfasser die äußere Darstellung der Nation an dem Hafen, dieses Chores, aus dem seine einzelnen Repräsentanten sich loswinden und in der Handlung verflechten? — — Soll wirklich wenigstens ein Anfang des unermeßlichen Lebens und Treibens sichtbar sein, den nun die Phantasie ins Unbegrenzte fortsetze; oder soll der Zuschauer diesen Haufen wie mit dem Auge der Phantasie erblicken?"

Wir erfahren aus demselben Briefe Fichtes, wie die Regie bei jener ersten Berliner Aufführung von 1803 das Problem zu lösen suchte: gegen Ende des vierten Aktes trugen „zwei bis drei lumpige Kerls einen Koffer Studentengut hinten vorüber, wogegen die Bühne die übrige Zeit fast von lebendigen Wesen leer blieb". Fichte bemerkt hierzu sehr fein: „Mir schien dies entweder zu viel oder zu wenig."

Es ist selbstverständlich, daß eine Belebung des Schauplatzes im realistischen Sinn, und geschähe es auch nur in andeutender Weise, mit dem Stile der Dichtung unvereinbar wäre und ebenso unmöglich wie lächerlich wirken würde. Die Gespräche, die hier geführt werden, ertragen nicht die Anwesenheit eines Dritten. Andererseits wird die Unnatürlichkeit, daß ein großer, rings von Gebäuden umgebener Platz in einer belebten Hafenstadt von Menschen völlig entleert ist, dem Zuschauer durch die Realität der Dekoration fortwährend vor Augen gerückt. Es ist deshalb empfehlenswert, die Glaubhaftigkeit der Situation dadurch einigermaßen zu unterstützen, daß man dem Schauplatz der beiden Akte, ohne sich peinlich an Goethes szenische Vorschrift zu klammern, eine gewisse Isolierung gibt. Als das Wesentliche des szenischen Bildes betrachte man nicht den „Palast" und die „Kirche", sondern die „Reihe Bäume", durch die man nach dem Hafen hinabsieht. Die möglichst kurzgehaltene Bühne werde nach hinten durch die niedere Mauer des Hafenkais abgegrenzt; darüber hinaus schweife der Blick auf das weithin

Digitized by Google

glänzende blaue Meer; ein einziges Segel, das an einer Stelle über die Hafenmauer in die Höhe ragt, deute die Nähe des Hafens an. Der vor dem Kai gelegene Platz werde durch die Silhouette zweier großer, in verschiedener Tiefe stehender herbstlicher Bäume eingenommen; zwei Steinbänke unter den Bäumen, deren eine mit der Front gegen das Meer blickt, laden zum Sitzen ein und geben Gelegenheit, in die Stellung der redenden Personen einigen Wechsel zu bringen. Von irgendwelchen begrenzenden Gebäuden zu beiden Seiten des Platzes ist nichts zu sehen. Durch eine solche Anlage der Dekoration erhält der Schauplatz den Charakter eines dem öffentlichen Verkehr einigermaßen entrückten, einsam gelegenen Platzes am Hafenkai. Hier werden die Gespräche der beiden letzten Akte nicht als unwahrscheinlich, die Leere des Platzes nicht als störende Unnatur vom Zuschauer empfunden; die Szenen selbst aber, die an keiner Stelle durch störende Äußerlichkeiten gefährdet werden, wirken in einer derart stilisierten und vor kleinlichen Realitäten bewahrten Dekoration in ihrem ganzen unwiderstehlichen dichterischen Reiz. Sie erhalten einen starken Stimmungsreflex durch die Einfachheit und Schönheit des szenischen Bildes, das den Blick durch herbstliche Wipfel auf die weite Fläche des ewigen Meeres hinauslenkt. Hier empfindet der Zuschauer mit Eugenie, die über dieses lockende und drohende Meer in ferne, entlegene Länder entführt werden soll. Von dem Palast des Gouverneurs und der Kirche, die der Dichter sich als die seitliche Begrenzung des Platzes gedacht hat, braucht der Zuschauer nichts zu sehen. Sie können zu beiden Seiten in einiger Entfernung liegen. Die beiden einzigen Stellen, die auf die Nähe dieser Gebäude Bezug nehmen, vor dem Auftritt des Gouverneurs und dem der Äbtissin (V, 1 und 3), werden so gesprochen, daß der Darsteller dabei in die Kulisse blickt.

Auch in den beiden letzten Akten muß der Rotstift teilweise ziemlich energisch seines grausamen Amtes walten. Namentlich der Schlußszene des vierten Aktes, die viel zu sehr in die Breite geht, kann durch eine rücksichtslose Zusammenziehung auf das Wesentliche eine ungeahnte dramatische Wirkung gegeben werden.

Daß die Äbtissin, die sich bei der ersten Berliner Aufführung „also benahm, daß das Publikum in ein lautes Gelächter aus-

Digitized by Google

brach", bei der zweiten Vorstellung von Iffland gestrichen wurde, hat mit Recht Fichtes große Entrüstung hervorgerufen. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß ihre Erscheinung eine unentbehrliches Glied in der Entwicklung des fünften Aktes bildet. Die Stimmung dieses letzten Aktes wird wesentlich gefördert, wenn ihm im Gegensatze zu dem vorangehenden vierten Akte, der im hellsten Tageslichte zu spielen ist, eine diskrete Abendbeleuchtung gegeben wird.

Weit wichtiger natürlich als alle Künste der Inszenierung und Beleuchtung ist für das Gelingen des schwierigen Unternehmens die Kunst des Schauspielers. Sie hat die schwere Aufgabe, den ganz eigentümlichen Stil des Gedichtes zu treffen, eine veredelte, vergeistigte Natürlichkeit, gleich weit entfernt von dem saloppen und nüchternen Naturalismus moderner Natürlichkeitsfanatiker, wie von dem hohlen Tone eines gespreizten akademischen Pathos. Trifft sie diesen Ton und weiß sie die verhaltene Innerlichkeit, das heiß lodernde und leidenschaftliche Leben, das hier aus der scheinbaren Ruhe einer wunderbar abgeklärten Klassischen Form hervorquillt, zum Ausdruck zu bringen, so wird sie die Fabel von der „Marmorkälte" der Dichtung in überzeugender Weise Lügen strafen. Dann kann bei voller Hingabe der Regie und der Darstellung ein Erfolg mit diesem vielgeschmähten Stücke erzielt werden, der zwar nie ein sogenannter großer Kassenerfolg sein wird, der aber künstlerisch so schwer wiegt, daß er den wahren Künstler in höherem Maße beglückt und befriedigt, als Hunderte von billigen und lärmenden Erfolgen mit der kassensicheren Ware des Alltags.

Digitized by Google

Kleiſts Käthchen und ſeine Bühnengeſchichte.

Das „Käthchen von Heilbronn“ iſt neben dem „Zerbrochenen Krug“ das einzige von Heinrich von Kleiſts Stücken, das zu Lebzeiten des Dichters ſeinen Weg auf das Theater fand; auch nach ſeinem Tode hat es ſich raſcher als ſeine übrigen Dramen auf den Bühnen verbreitet.

Die erſte Aufführung wurde am 17. März 1810 im Theater an der Wien gewagt. Die Titelrolle ſpielte Madame Pedrillo, ihren Partner der bekannte Heldenſpieler und Regiſſeur Franz Grüner. Die Tageskritik wollte zwar eine ſklaviſche Abhängigkeit von Schillers „Jungfrau“ erkennen, rühmte indeſſen das Stück als Gipfel der Ritterdramen und die Darſtellung als größte Bühnenleiſtung der letzten Zeit.

In welcher Faſſung das Stück bei dieſer Aufführung über die Bühne ging, iſt unbekannt. Die Bearbeitung hat ſich nicht erhalten; und auch darüber fehlen alle Mutmaßungen, ob Heinrich von Collin, durch deſſen Bemühungen das Stück auf die Wiener Bühne kam und dem der Dichter freie Hand ließ für die notwendigen Abänderungen zum Zweck der Aufführung, oder etwa Franz Grüner, der Darſteller der männlichen Hauptrolle, der auch den „Götz“ und „Wilhelm Tell“ für die „Roßkomödie“ des Wiedener Theaters bearbeitete, die Zuſtutzung des Stückes für dieſe erſte theatraliſche Darſtellung beſorgt hat.

Nur der Theaterzettel jener Vorſtellung hat ſich erhalten. Er zeigt, daß die Wiener Zenſur die Umwandlung des Kaiſers in einen Herzog von Schwaben verlangt hatte. Unter den Perſonen fehlten u. a. der Erzbiſchof von Worms, der Bräutigam Käthchens, Jakob Pech, einige der minder wichtigen Ritter; ferner die alte Brigitte, was die Vermutung nahelegt, daß die Szene, worin die Alte Kuni-

Digitized by Google

gunden den Silvestertraum des Grafen erzählt, eine Szene, die im ersten Drucke des Phöbus-Fragmentes bekanntlich fehlte, auch in der damaligen ersten Fassung des fertigen Stückes noch nicht vorhanden war.

Daß diese erste Wiener Bearbeitung des Stückes diesem in vieler Beziehung böse Gewalt antat, darauf deutet eine charakteristische Äußerung der damaligen „Kgl. privilegierten Berlinischen Zeitung" vom September 1810. Diese berichtete mit Bezug auf die Aufführungen der Zeitschrift „Nordische Miscelle" über die Wiener Aufführungen des Stückes: „In der Nordischen Miscelle liest man Klagen über die Wiener Pökelkomödie, dann über das Beschneiden der guten Stücke. Eine solche Beschneidung erlitt das „Käthchen von Heilbronn". — — — Dieses romantische Spiel, obgleich, wie es in Wien gegeben wird, ohne Zusammenhang, wird durch Grüners und Madame Pedrillos Spiel zu einer recht herrlichen Erscheinung gebracht." [1])

Dem Beispiel Wiens folgte zu Lebzeiten des Dichters nur die kleine Bamberger Bühne, die in diesen Jahren unter der Leitung Franz von Holbeins stand. Hier wurde das Stück am 1. September 1811 zum erstenmal gespielt. E. T. A. Hoffmann, der damals als Theaterkomponist, Dekorateur und Architekt dem Bamberger Theater angehörte, hatte die Dekorationen zu dem Stück entworfen. Madame Renner, die vortreffliche Darstellerin naiver Weiblichkeit und Holbeins spätere Gattin, spielte die Titelrolle.

Holbein scheint sich bei dieser ersten Bamberger Aufführung des Stückes nach seiner eigenen Aussage ziemlich eng an das Original gehalten zu haben. Diese Bühnenfassung selbst ist verloren gegangen; nur das eine ist davon bekannt, daß die Person des Kaisers darin gestrichen war. Die Angriffe, die hiergegen von einem Rezensenten der „Zeitung für die elegante Welt" erhoben wurden, veranlaßten Holbein, das Stück in Karlsruhe, wohin er zu Anfang 1813 als Schauspieler und Maschinerie-direktor übergesiedelt war, einer völlig neuen Umarbeitung zu unterwerfen. In dieser Fassung wurde Holbeins Bearbeitung 1822 zum ersten Male gedruckt; sie wurde von der größten Bedeutung für die weitere Bühnengeschichte des Stückes.

Diese Bearbeitung versündigte sich in grausamer Weise an dem

Digitized by Google

Geiste des Gedichtes. Die rhythmischen Teile wurden in eine banale Prosa aufgelöst, die kraftvolle und kühne Phantastik des Kleistischen Stiles in eine nüchterne Alltagssprache verwässert. An die Stelle des Originals traten namentlich in der zweiten Hälfte des Stückes umfangreiche Neudichtungen, die an Plattheit ihresgleichen suchten. Die kernige Gestalt des alten Gottschalk und die des Gastwirts Jakob Pech wurden durch plumpe Erweiterungen in das Possenhafte hinabgezerrt. In einer neugedichteten Szene, wo Kaiser „Philipp" in der Schenke Jakob Pechs mit Theobald zusammentraf, erfuhr der Zuschauer, daß nicht dieser, sondern der Kaiser Käthchens Vater war; das Kind, das die Frucht des „einzigen Fehltritts seiner Jugend" war, hatte er dem würdigen Heilbronner Waffenschmied nur zur Obhut vor vielen Jahren übergeben. Diese Lösung machte das Gottesgericht zu Worms und alles, was damit zusammenhing, entbehrlich; dafür tauchte am Schluß des Stückes noch einmal der Cherub auf und legte, wie Tieck meinte, die Vermutung nahe, daß er sich auch an der Hochzeitstafel beteiligen werde. Das äußere Geschick, das sich in der sicheren Berechnung wohlfeiler theatralischer Wirkungen verriet, vermochte nichts zu ändern an der entsetzlichen Verballhornung, die hier das Werk eines großen Dichters durch die plumpe Hand eines nüchternen Theaterpraktikers erfahren hatte.

Welchen Reiz das Stück selbst in dieser verstümmelten Fassung auf das Publikum ausübte, lehrt die rasche und nachhaltige Verbreitung der Holbeinschen Bearbeitung auf den deutschen Bühnen. Sie gewann in den folgenden Jahrzehnten die unbestrittene Herrschaft auf den Theatern und erwarb sich somit wenigstens das eine Verdienst: dem deutschen Volke die Bekanntschaft des Stückes in groben Umrissen zu vermitteln.

Versuche, das echte Kleistische Käthchen auf die Bühne zu bringen, wurden in jener Zeit nur ganz vereinzelt gewagt. So wurde das Stück nach dem Bericht von Heinrich Anschütz in Breslau unter der rührigen dramaturgischen Leitung von Professor Johann Gottlieb Rohde „ganz nach Kleists Original, selbst mit der gewagten Badeszene" am 23. Juni 1817 zum erstenmal auf die Bühne gebracht. Anschütz selbst spielte den Grafen, Emilie Butenop, seit 1818 dessen Frau,

Digitized by Google

das Käthchen. In dieser Fassung sah Laube das Stück noch Ende der zwanziger Jahre in Breslau.

Aber solche Versuche waren nur vereinzelte Ausnahmen. Im allgemeinen herrschte überall Holbeins Bearbeitung.

Um so rühmlicher war die Ausnahmestellung, die das Wiener Burgtheater unter Schreyvogel in der Bühnengeschichte des Stückes einnahm. Der literarische Feinsinn dieses Bühnenleiters bekundete sich unter vielem anderen in der Selbständigkeit, womit er die klassischen Dramen in einer würdigen, von der traditionellen Übung abweichenden Fassung auf das Wiener Burgtheater zu bringen suchte. Er gab „Götz von Berlichingen" in einer Gestalt, die völlig verschieden war von der auf den Bühnen eingebürgerten Goetheschen Theaterbearbeitung; er führte für „Wallenstein" eine neue selbständige Einrichtung ein; er reinigte Shakespeares Dramen durch neue Bearbeitungen von den Entstellungen, die sie durch Schröder und selbst durch Goethe erfahren hatten[2]). So ließ er sich auch durch die großen Bühnenerfolge des Holbeinschen Käthchen nicht von dem schwierigen Versuche abhalten, das Kleistische Schauspiel in reinerer Fassung für die Bühne zu gewinnen.

Schreyvogels Bemühungen, dem verkannten Genius Kleists die Wege auf das Theater zu ebnen, bedeuten einen besonderen Ruhmestitel dieses Dramaturgen. Unvergessen ist in der Theatergeschichte die beschämende Tatsache, daß es eine österreichische Bühne war, die dem bedeutendsten preußischen Nationalstück der deutschen Literatur zum erstenmal die Pforten des Theaters erschloß. Am 3. Oktober 1821, also sehr bald nach seiner ersten Veröffentlichung, wurde der „Prinz von Homburg" unter dem Titel „Die Schlacht von Fehrbellin" von Schreyvogel zum erstenmal auf die Bühne gebracht. Außer dem Titel, der geändert werden mußte, da österreichische Militärs diesen Namen trugen, und einigen Kürzungen war im allgemeinen nur wenig verändert[3]). Aber das Publikum hatte kein Verständnis für die Größe der Dichtung und begleitete die Vorgänge wie die kühnen Metaphern der Kleistischen Sprache mit unangebrachtem Lachen und Hohn. „Die Gemeinheit herrscht im Theater wie überall", schrieb Schreyvogel in sein Tagebuch, und Costenoble bemerkte in seinen Aufzeichnungen: „Ich kann mich nicht

Digitized by Google

erinnern, jemals über die Unverschämtheit irgendeines Parterres so im Innern empört gewesen zu sein!" Obgleich die Wiederholung am nächsten Tage „ruhig zu Ende ging" und „am Schlusse applaudiert" wurde, verschwand das Stück, dessen Darstellung allerdings nicht auf der Höhe des Werkes gestanden zu haben scheint, schon nach fünf Vorstellungen von der Wiener Bühne.

Zwei Jahre später, am 15. September 1823, machte Schreyvogel den Versuch, Kleists dramatischen Erstling, „Die Familie Schroffenstein", diesmal allerdings nach der Bearbeitung Holbeins (unter dem Titel „Die Waffenbrüder") auf die Bühne zu bringen. Dank der mildernden Bearbeitung, die die grause Tragik des letzten Aktes durch einen völlig neugedichteten versöhnlichen Schluß ersetzte, durfte sich dieses Stück, das überdies in der wichtigen Rolle der Eustache durch eine hervorragende Leistung der Sophie Schröder getragen wurde, eines vollen Erfolges bei dem Wiener Publikum erfreuen. Es konnte im Jahre 1823 allein elfmal, bis zum Jahre 1836 im ganzen dreiunddreißigmal an der Wiener Hofburg gegeben werden.

Das „Käthchen von Heilbronn" sollte nach Schreyvogels ursprünglicher Absicht unmittelbar auf die Vorstellung des „Prinzen von Homburg" folgen. Costenobles Tagebuch berichtet unter dem 12. Oktober 1821: „Das Käthchen von Heilbronn ist nun einstudiert und ward plötzlich zurückgelegt. Was heißt das?" Der Dramaturg hielt es offenbar für unklug, den durch das Schicksal des Prinzen von Homburg bei dem Wiener Publikum diskreditierten Dichter so rasch nach diesem Mißerfolg wieder zu Gehör zu bringen. So wurde das Stück zunächst zurückgelegt und erst einige Wochen später, am 22. November 1821, zur ersten Aufführung hervorgeholt[4]).

Schreyvogels Einrichtung des Stückes lehnte sich in einem Punkt an die ältere Bearbeitung Holbeins an: sie beseitigte wie diese das Motiv von Kunigundens körperlicher Mißgestalt. Die Umwandlung der ursprünglich wohl als märchenhafte Unholdin gedachten Kunigunde in ein menschliches Scheusal, das die Männer durch erborgte Toilettenkünste an ihren Triumphwagen fesselt, war eine unglückliche Metamorphose, die der Dichter selbst als einen Mißgriff und als eine grausame Zerstörung der ursprünglich „ganz

Digitized by Google

trefflichen Erfindung" beklagte. Das Motiv der „mosaischen Arbeit" von Kunigundens Schönheit war nur ein mangelhaftes Surrogat für den ursprünglichen Plan des Dichters und fiel, abgesehen von der Unglaubwürdigkeit der Erfindung, durch seinen unappetitlichen Naturalismus auf das störendste aus der märchenhaften Romantik der Dichtung heraus[5]). Schreyvogel war von einem richtigen künstlerischen Empfinden für die Einheitlichkeit des Werkes geleitet, indem er dies Motiv, in ähnlicher Weise wie es sein Vorgänger getan und wie es später auch Ed. Devrient, Laube u. a. versuchten, beseitigte und Kunigundens Schönheit unangetastet ließ. Es bedurfte dieses Motives um so weniger, als die endgültige Abwendung des Grafen von seiner Braut durch den Gang der Handlung vortrefflich vorbereitet und durch Kunigundens Anschlag auf Käthchens Leben mehr als genügend erklärt ist. Der Vergiftungsversuch selbst aber ist durch die wachsende Eifersucht der in ihren Plänen betrogenen Megäre auf das bevorzugte Käthchen in völlig ausreichender Weise motiviert. So fiel bei Schreyvogel die Badeszene des 4. Aktes (IV, 4—8) und die drastische Szene in Kunigundens Toilettenzimmer (V, 4—9). Zum Ersatze dafür glaubte Schreyvogel am Schlusse des 4. Aktes, hinter dem Gespräche beim Hollunderbusch, eine neue Szene einlegen zu müssen, worin sich die endgültige Abwendung des Grafen von Kunigunde vollzog. Er lehnte sich hierbei an eine entsprechende von Holbein verfaßte Szene an (dort III, 2—6): das Futteral mit der Stauffenschen Schenkung, das Käthchen im Schutt des Brandes gefunden hat, wird auf Gottschalks Veranlassung Kunigunden übergeben; Strahl und Gottschalk, die im Nebenzimmer verborgen sind, belauschen diesen Vorgang; durch Kunigundens unverhohlene Freude über die Wiedererlangung jener Urkunde und ihren Anschlag auf Käthchens Leben werden dem Ritter die Augen über das wahre Wesen seiner hohen Braut geöffnet. Neben dem Plan dieser Szene hat Schreyvogel auch in einigen textlichen Einzelheiten den Wortlaut der Holbeinschen Bearbeitung benutzt. Im allgemeinen jedoch ist die Szene bei Schreyvogel ungleich feiner und geschmackvoller gearbeitet als in der plumpen Fassung der älteren Bearbeitung.

In allen übrigen Teilen hat sich Schreyvogel von dem übeln

Digitized by Google

Vorbilde Holbeins losgesagt; vor allem darin, daß er die von diesem völlig zerstörte Schlußentwicklung des Stückes mit dem Gottesgericht zu Worms und der Enthüllung von Käthchens Herkunft wieder in seine Rechte setzte. Daß der Kaiser, der in so heikle Situationen auf einer Wiener Bühne schicklicherweise nicht geraten durfte, ebenso wie in der Bearbeitung von 1810 in einen „Herzog von Schwaben" degradiert werden mußte, war eine geringfügige Äußerlichkeit und für die Sache selbst von keiner Bedeutung. Die Hauptsache war, daß Käthchen nicht etwa wie bei Holbein in eine bloße Pflegetochter Theobalds verwandelt wurde. Der Monolog des Kaisers, der dem Zuhörer das Geheimnis enthüllt, wurde von Schreyvogel gestrichen. An seine Stelle traten drei neue Szenen: ein Selbstgespräch des Burggrafen von Freiburg, der auf die bevorstehende Wendung der Dinge vorbereitete; hierauf erschien Flammberg, der über Kunigundens mißglückten Versuch, Käthchen vergiften zu lassen, und deren Bergung in der Höhle berichtete; endlich kehrte Georg von Waldstätten von dem Herzog zurück und erzählte, daß dieser „ganz umgewandelt" die Absicht hege, Käthchen als seine Tochter anzuerkennen. Damit war die Brücke geschlagen zu der Szene in der Höhle (V, 10—12), die nun ohne wesentliche Veränderung nach dem Kleistischen Texte folgen konnte, und der sich dann die gleichfalls unveränderte Schlußszene des Originals (V, 13) anschloß.

Sonst wurde von Schreyvogel nur die Eingangsszene des vierten Aktes am Sturzbach gestrichen. Man darf wohl annehmen, daß hierfür die dekorativen Schwierigkeiten, die trotz des poetischen Reizes der Szene in keinem Verhältnis zu ihrer Kürze stehen, bestimmend waren. Was für die Handlung von dieser Szene unentbehrlich ist: die Nachricht von der Auffindung des Futterals durch Käthchen, zog Schreyvogel in ein neu verfaßtes Gespräch zwischen dem Grafen und Gottschalk, das er als einleitende Szene des vierten Aktes vor dem Monolog des Grafen beim Hollunderstrauch (IV, 2) einlegte und das den etwas sprunghaften Übergang von den Vorgängen des dritten zu denen des vierten Aktes in glücklicher Weise vermittelte. Die Einlage bot den weiteren Vorteil, daß sie die ersten neun Zeilen von Strahls Monolog, mit ihrer unbe-

Digitized by Google

holfenen, bloß für den Zuhörer im Theater bestimmten Erzählung, in eine wesentlich natürlichere dialogische Form umsetzte und dadurch das wenig glückliche erste Drittel jenes Monologs entbehrlich machte. Das wichtige Motiv der Auffindung der Stauffenschen Schenkung trat in dieser Dialogszene, für die übrigens eine entsprechende Szene bei Holbein (III, 3) im Plan und einigen wörtlich entlehnten Einzelheiten das Vorbild bot, ungleich lebendiger und theatralisch wirksamer hervor als im Original. Indem sich Gottschalk im Laufe des Gesprächs bereit erklärte, den noch schwankenden Grafen durch die geplante Belauschung Kunigundens beim Empfang der Urkunde von deren wahrer Gesinnung zu überzeugen, bereitete der Auftritt gleichzeitig auf die oben besprochene Schlußszene des vierten Aktes vor. Auch in diesem Gespräch zwischen Gottschalk und dem Grafen wurden die groben Linien der Holbeinschen Fassung durch den Dramaturgen des Burgtheaters verbessert und verfeinert.

Im Gegensatze zu den beiden letzten Akten, die durch Schreyvogels Hand verschiedene wichtige Eingriffe erfuhren, blieben die drei ersten Akte des Stückes in der Hauptsache unverändert. Der Einschnitt zwischen dem zweiten und dritten Akt wurde ebenso wie bei Holbein und in den meisten späteren Bearbeitungen an eine andere Stelle verlegt, indem die Szene auf Schloß Wetterstrahl (II, 9—13) am Anfang des dritten Aktes ihren Platz fand. Kunigundens Toilettenwechsel machte *vor* dieser Szene eine Aktpause notwendig. Einen Mißgriff beging der Bearbeiter, indem er Käthchens Gang zum Kloster und die Szene in der Waldschenke (III, 1 und III, 2—4) zur Ersparung einer Verwandlung auf einen Schauplatz, Gebirg und Wald, zusammenlegte. Beide Szenen sind in ihrer dichterischen Stimmung so verschieden und bilden so stark ausgeprägte Gegensätze, daß diese Stimmung nur durch getrennte Schauplätze, die stille, weltferne Eichenlandschaft bei der Einsiedelei und die enge, rußige Waldschenke Jakob Pechs, zum Ausdruck gebracht werden kann. Eine Zusammenlegung dieser Auftritte auf *einen* Schauplatz schädigt — auch wenn die Einsiedelei, wie bei Schreyvogel, beseitigt wird — *beide* Szenen in ihrer künstlerischen Wirkung. Da die Schenke wegfiel, mußte auch die prächtige Figur des

Digitized by Google

maulfaulen Jakob Pech — gewiß zum großen Schmerze Schreyvogels — geopfert werden. Vermutlich folgte Schreyvogel in dieser szenischen Anordnung dem Vorbild der älteren Wiener Bearbeitung von 1810, in der ebenfalls der Gastwirt Jakob Pech gestrichen war.

In dem neuverfaßten Monologe Strahls, der die folgende, auf Burg Thurneck spielende Szene (III, 5 und 6) einleitet, zeigt sich der Bearbeiter wieder von dem Vorbilde Holbeins beeinflußt. Es ist sehr charakteristisch, daß sämtliche Bearbeiter des Stückes von Holbein und Schreyvogel bis herab auf Laube, Devrient, Wehl und Siegen das Bedürfnis fühlten, an dieser Stelle einige einleitende und vermittelnde Akkorde einzulegen. Diese Übereinstimmung weist deutlich darauf hin, daß das Sprunghafte, das der Komposition des Stückes vielfach eigen ist, an dieser Stelle besonders störend zutage tritt und daß hier in der Tat ein gewisses Bedürfnis vorhanden ist nach einigen vermittelnden Tönen, die auf die eigentümliche Stimmung des unbewußt noch in Käthchens Banden liegenden gräflichen Bräutigams vorbereiten. Holbein glaubte diesem Bedürfnis durch eine neuverfaßte Duoszene zwischen dem Grafen und Gottschalk abzuhelfen, worin dieser seinen Herrn in ziemlich deutlicher und plumper Weise über seine wahren Empfindungen aufzuklären und ihn offen zu bestimmen sucht, die „vertrackte Zierstange" sitzen zu lassen und sich statt dessen „das liebe Käthchen zur Hausfrau zu nehmen". An Stelle dieser stark burlesk gehaltenen Prosaszene Holbeins hat Schreyvogel in wesentlich geschmackvollerer Weise einen der nachfolgenden Szene angepaßten Versmonolog des Grafen gesetzt, der der unbefriedigten Stimmung und der unbewußten Sehnsucht des Ritters nach Käthchen Ausdruck gibt. Trotz der veredelten künstlerischen Form weist er inhaltlich und formell mit Deutlichkeit auf das Vorbild hin, das die erste Rede des Grafen in der entsprechenden Szene Holbeins hierfür gegeben hat.

Der wichtigste Fortschritt Schreyvogels gegenüber Holbein lag darin, daß an Stelle der furchtbaren Verballhornung, die der Wortlaut des Gedichtes namentlich in den rhythmischen Teilen auf Schritt und Tritt erlitten hatte, die unveränderte Fassung des Ori-

Digitized by Google

ginals in ihre Rechte trat. Zum ersten Male kam damit an einer führenden Bühne das echte Kleistische Käthchen mit dauerndem Erfolg auf das Theater. Gewiß hatte Schreyvogel in den beiden letzten Akten des Stückes noch Änderungen und Neudichtungen vorgenommen, deren Umfang das Maß des Zulässigen und Notwendigen überschritt; er ließ sich hier mehr, als es wünschenswert war, von dem Vorbild der älteren Bearbeitung Holbeins leiten. Aber gerade der Vergleich mit Holbein zeigt auch hier den bedeutenden Fortschritt Schreyvogels, der an Stelle der freien und völlig willkürlichen Umdichtung des ganzen Schlusses das unveränderte Original zu Ehren brachte und in den Teilen, wo er sich noch von Holbein abhängig zeigte, den überlegenen künstlerischen Geschmack seiner sonstigen dramaturgischen Arbeiten bewährte.

Im einzelnen zeigt der Text des Stückes bei Schreyvogel verschiedene kleine Änderungen, die zum großen Teil den besonderen Zensurverhältnissen der Wiener Bühne zur Last fallen.

So machte die geistliche Zensur die Verwandlung des „Cherubs“ in einen „Genius“, die des „Engels“ in einen bloßen „Schutzgeist“ notwendig. Die „Hochgebenedeite“ und die „Heiligen“ wurden ausgemerzt; ebenso die „Einsiedelei“ und der fromme Gruß ihres Pförtners; aus Prior Hatto wurde ein einfacher „Klausner“, aus dem „heimlichen“ Gericht unter Umgehung des Namens der heiligen Feme ein „furchtbares“ Gericht. Der „Jüngste Tag“ und der „Weihkessel“ durften nicht erwähnt werden; selbst der „Teufel“ mußte auf seinen Namen verzichten und sich mit der Titulatur des „Bösen“ begnügen; aus dem charakteristischen „Höllenfuchs“ wurde ein farbloser „Bösewicht“. Sonst wurde nur geändert und gekürzt an Stellen, wo der Ausdruck dem Bearbeiter zu gedehnt oder zu überladen erschien oder wo er charakteristische Brutalitäten und Derbheiten glaubte abschwächen zu müssen. So wurde das ganze Spiel mit der Peitsche (III, 6) und deren frühere Erwähnung beseitigt. Auch für das schöne: „Verliebt ja wie ein Käfer bist du mir“ schien das Publikum dem Bearbeiter offenbar noch nicht reif zu sein; der „Käfer“ mußte sich die Metamorphose in einen „Tauber“ gefallen lassen.

Die erste Aufführung des Stückes in Schreyvogels Einrichtung,

Digitized by Google

mit Anschütz als Strahl und dessen Gattin Emilie als Käthchen, fand am 22. November 1821 statt.

Das Stück hatte trotz einer im Gesamtbild, wie es scheint, sehr vernachlässigten Vorstellung, einen ehrenvollen Erfolg und erhielt sich auf dem Spielplan. Es wurde in Schreyvogels Einrichtung bis 1835 im ganzen vierunddreißigmal gespielt. Dann ruhte das Stück bis 1843, wo es unter dem damaligen Direktor Holbein in dessen Bearbeitung neu einstudiert in Szene ging. In dem bedauerlichen künstlerischen Rückschritt, der sich hierin gegenüber den Zeiten Schreyvogels bekundete, wiederholte sich dieselbe Erscheinung, die schon in den Bühnengeschicken von Goethes Götz am Wiener Burgtheater zutage getreten war. Auch hier war die höchst beachtenswerte Einrichtung Schreyvogels, die den Aufführungen von 1830—1833 zugrunde gelegen hatte, schon 1834 unter dessen Nachfolger Deinhardstein mit der traditionellen Theaterbearbeitung Goethes vertauscht worden.

Erst Heinrich Laube blieb es vorbehalten, die echt Kleistische Dichtung wieder aus ihrem Dornröschenschlafe zu erwecken und das Stück in reinerer Fassung am 11. Dezember 1852 zum ersten Male wieder auf die Wiener Bühne zu bringen. Laube gebührt, zusammen mit Eduard Devrient, der ungefähr gleichzeitig in demselben Sinn in Karlsruhe tätig war, das bleibende Verdienst, nach Schreyvogel den ersten kräftigen Anstoß zur Verdrängung der Holbeinschen Verunzierung von den besseren Theatern gegeben zu haben. Devrients Bearbeitung, die im Sommer 1852 entstand und unmittelbar darauf als Bühnenmanuskript im Druck erschien, wurde am 8. Oktober 1854 in Karlsruhe zum ersten Male gespielt.

Laube und Devrient stimmten darin mit Holbein, Schreyvogel und den meisten späteren Bearbeitern überein, daß sie Kunigunde ihrer lügenhaften Toilettenkünste entkleideten und sie ihrer Rivalin nur als moralisches, nicht aber als körperliches Scheusal unterliegen ließen. Bei beiden fiel deshalb die Bade- und die Toilettenszene, bei beiden auch die Szene am Sturzbach. Die Auffindung der Schenkungsurkunde wurde bei Laube in Strahls Monolog (IV, 2) verwoben, bei Devrient ähnlich wie bei Schreyvogel in eine neuverfaßte Duoszene zwischen dem Grafen und Gottschalk,

Digitized by Google

die den vierten Akt einleitete und die erzählenden Elemente jenes Monologes sehr glücklich in dialogische Form verwandelte. Kunigundens Anschlag auf Käthchens Leben wurde durch ihre Eifersucht und ihre Bloßstellung infolge der Auffindung jener Urkunde motiviert.

Laube und Devrient verwirklichten ferner unabhängig voneinander einen Vorschlag Tiecks, indem sie den alten Theobald in Käthchens Großvater verwandelten. Laube glaubte dadurch einen Mißton am Schlusse des Stückes zu vermeiden: „Ein Vater kann solche Liebschaft leichter verzeihen als ein Gatte". Und Eduard Devrient meinte, „daß der heiklige Punkt nicht nur dadurch aufs beste gelöst, sondern dem Stücke dadurch ein neues Interesse zugeführt würde".

Die Art allerdings, wie Laube das schwierige Problem zu lösen versuchte, war wenig glücklich. Er konstruierte zu Beginn des fünften Aktes eine im Schloßgarten der Strahlburg spielende Szene, die eine Reihe heterogener Vorgänge mit verblüffender Kühnheit zusammenschmolz. Nach einem einleitenden Gespräche zwischen Kunigunde und Rosalie, aus dem man deren Anschlag auf Käthchens Leben erfährt, trifft der Kaiser mit Theobald und anderen als Gast auf der Strahlburg ein, angeblich zur Hochzeit des Grafen mit Kunigunde; hier entwickelt sich seltsamerweise die Szene des Gottesgerichts, nach dessen Entscheidung Theobald dem Kaiser in einem kurzen Seitengespräch das Geheimnis von Käthchens Abkunft enthüllt. Der fürstliche Vater läßt sich dabei in seiner majestätischen Ruhe so wenig beirren, daß er dem Schicksal Gertruds, der Mutter Käthchens, auch nicht mit einem einzigen Worte nachfragt.

Weit besser und zugleich pietätvoller gegen das Original, wenn auch mit Hilfe einer etwas umfangreicheren Neudichtung, wird das Problem von Devrient gelöst, dessen Einrichtung der von Laube in jeder Beziehung überlegen ist und — sofern man sich mit der Ausführung des Tieckschen Vorschlags befreunden will — noch heute als die beste der vorhandenen Bearbeitungen gelten darf. Devrient läßt, von dem richtigen Empfinden geleitet, daß die Enthüllung von Theobalds Geheimnis einer breiteren Ausführung

Digitized by Google

und vor allem einer gewissen Intimität bedarf, auf das Gottesgericht zu Worms, das unangetastet bleibt, eine besondere Szene in einem Zimmer des kaiserlichen Palastes folgen, wo sich in einem neu verfaßten Gespräche zwischen dem Kaiser und Theobald der wahre Tatbestand, der frühe Tod Gertruds und des Großvaters frommer Betrug, enthüllt.

Freilich übersahen Laube sowohl wie Devrient bei dieser Änderung, daß Theobalds ganzes Verhalten bei dem Gottesgericht, sobald der Alte weiß, daß Käthchen nicht seine Tochter ist, einigermaßen unglaubwürdig wird und daß der Zweikampf zwischen dem Grafen und dem alten Großvater durch das verschiedene Alter der Gegner einen heiklen Beigeschmack erhält.

Laubes Bearbeitung, die auch auf vielen anderen Bühnen Eingang fand, hielt sich auf dem Burgtheater bis zum Jahre 1875 und erlebte in dieser Zeit die stolze Zahl von sechzig Aufführungen. Im folgenden Jahre setzte Dingelstedt das Stück nach einer neuen Einrichtung in Szene. Im Gegensatze zu Laube und den übrigen bisherigen Bearbeitern behielt er die Badeszene und damit das Motiv von Kunigundens Mißgestalt zum ersten Male bei, ohne freilich die naheliegende Folgerung daraus zu ziehen, auch die Toilettenszene (V, 4—9) für die Aufführung zu retten. Da auch das aufklärende Gespräch zwischen Freiburg und Flammberg (V, 3) gestrichen wurde, blieb der Zuschauer — ein unbegreifliches Versehen des Bearbeiters — völlig im unklaren darüber, was Käthchen in der ominösen Grotte eigentlich gesehen und was Kunigundens Anschlag auf Käthchens Leben veranlaßt hatte. Theobald wurde aus der von Laube ihm verliehenen großväterlichen Würde wieder in seine väterliche Stellung zurückversetzt, dem Gottesgericht zu Beginn des fünften Aktes wieder sein natürlicher Schauplatz, der freie Platz zu Worms, zurückgegeben. Auf demselben Schauplatz hielt der Kaiser seinen großen Monolog (V, 2), nachdem er mit den Worten:

Es geht vorüber! Doch verlaßt mich, alle,
Damit ich mich allein erhol' und sammle (!)

in allzu absichtlicher theatralischer Weise seine Umgebung entlassen hatte. Den Monolog selbst arbeitete Dingelstedt, offenbar von der

Digitized by Google

seltsamen Absicht geleitet, ihn formell mit der vorangehenden Szene in Einklang zu bringen, aus der kraftvollen Prosa des Originals in Verse um, Verse, die zum Teil allerdings nur durch ihre sichtbare äußere Anordnung ihren rhythmischen Charakter verraten: das Ganze — eine künstlerische Prozedur, die an Willkürlichkeit selbst unter den reichhaltigen Leistungen, die Dingelstedts dramaturgisches Wirken nach dieser Seite aufweist, nicht viel ihresgleichen hat[7]). Dieser kombinierten Szene auf dem Wormser Platze folgte in unveränderter Fassung die Höhlenszene und dann die Schlußauftritte auf dem Schloßplatz. Die drei ersten Akte zeigten, abgesehen von den Kürzungen und zwei für den dritten Aktschluß neuverfaßten Schlußzeilen keine wesentliche Änderung. Dem Monolog Strahls in der Szene am Hollunderbusch wurde als Ersatz für die ausgefallene Szene am Sturzbach ein kurzes Gespräch zwischen Gottschalk und Strahl vorangestellt, das den Zuschauer in ähnlicher Weise wie bei Schreyvogel und Devrient über den Inhalt des aufgefundenen Futterals zu unterrichten suchte. Dies Gespräch wurde wieder getilgt, als man sich in späterer Zeit zur Aufnahme der Szene am Sturzbach entschloß. Dingelstedts Einrichtung konnte gegenüber der bisherigen Laubeschen Bearbeitung, trotz mancher dankenswerten Wiederherstellung, nur als ein sehr bedingter und zweifelhafter Fortschritt gelten.

Mittlerweile war den früheren Bearbeitungen schon Ende der sechziger Jahre eine neue Einrichtung von Feodor Wehl zur Seite getreten, die zuerst in Hamburg und dann in Stuttgart unter Wehls Leitung auf die Bühne kam und über die der Verfasser in seinen Stuttgarter Theatererinnerungen ausführlich berichtet hat. Sie bot in der Behandlung des Kaiserproblems insofern etwas Neues, als sie Theobald den Vater Käthchens bleiben ließ und den Hergang in der Weise wendete, daß der Kaiser — allerdings im grellen Widerspruch mit dem naiven Charakter der Märchendichtung — in dem Ausgang des Gottesgerichts gewissermaßen einen Wink des Himmels erblickt:

> Weil Gott es will, sei Käthchen meine Tochter.
> Es hat der Himmel mir ein Kind versagt,
> Um das ich oft und brünstig ihn gebeten.

Digitized by Google

Mit einer Wendung ins Humoristische veranlaßt er, daß Theobald ihm sein eigenes Kind abtrete. Daß dadurch das ganze Kaisermotiv zur leeren Seifenblase wurde, entging, wie es scheint, dem Bearbeiter. Kunigunde wurde auch hier zur bloßen Buhlerin und Intrigantin mit echten Zähnen und gutem Wuchs. Im einzelnen war Wehl, namentlich bei den humoristischen Teilen, mit eigenen Erfindungen und Zutaten freigebiger, als es notwendig und im Interesse des guten Geschmacks zu wünschen war.

Einen neuen Impuls erhielt die Aufführung des Stückes durch die Vorstellungen der Meininger, die zum ersten Male neuerdings den Versuch wagten, mit den vorhandenen Bearbeitungen gänzlich zu brechen und das Original ohne jede wesentliche Änderung, nur mit Tilgung der Badeszene und mit einer veränderten Abteilung der ersten drei Akte, auf die Bühne zu stellen. So wurde die Szene beim Sturzbach und die in Kunigundens Toilettenzimmer zum ersten Male gespielt und den einzelnen Bildern durch eine intime szenische Ausstattung ein ungeahnter malerischer Reiz gegeben. Fehlerhaft war es freilich, daß man auch hier — um eine Verwandlung zu ersparen — den Kaiser nötigte, sein heikles Geheimnis statt den vier Wänden seines Zimmers dem Turnierplatz von Worms anzuvertrauen; ebenso, daß man aus demselben Grunde die Auftritte in der Höhle (V, 10—12), die in ihrer dichterischen Stimmung unbedingt den Hintergrund der nächtlichen Einsamkeit verlangen, in den von der Tagessonne erhellten Schloßhof der Strahlburg hinauszerrte.

Unter dem Einfluß der Meininger stand dann weiterhin die Aufführung des Käthchen am Deutschen Theater in Berlin, die im Dezember 1885 unter August Försters Leitung in Szene ging, und in noch höherem Maße die neue Inszenierung des Stückes, mit der das Berliner Schauspielhaus unter Max Grubes Leitung im April 1891 vor die Öffentlichkeit trat. Während Grube eine ziemlich treue Kopie der Meiningenschen Inszenierung gab und nur die Badeszene noch einfügte, ging die Vorstellung des Deutschen Theaters selbständigere Wege und benutzte für den letzten Akt, dessen sämtliche Szenen allerdings in sinnwidriger Weise auf den Turnierplatz in Worms zusammengelegt wurden, einige Teile aus Devrients

Digitized by Google

Bearbeitung, indem sie Theobald in Käthchens Großvater verwandelte. Ebenfalls von Eduard Devrient beeinflußt war eine Einrichtung, in der das Stück 1880 am Hoftheater zu München, wo bis dahin Holbein in seinem Rechte geblieben war, unter Heinrich Richters Regie in Szene ging. Der Monolog des Kaisers wurde in einen Dialog zwischen diesem und Theobald verwandelt, worin der Kaiser sich entschloß, Käthchen als Tochter zu adoptieren, ohne den alten Waffenschmied über den wahren Sachverhalt völlig aufzuklären.

Mittlerweile hatte im Jahre 1890 eine neue Bearbeitung des Stückes von Karl Siegen den unglücklichen Versuch unternommen, die Dichtung „auf Grund des ursprünglichen Planes" zu rekonstruieren. Dank den geringeren Anforderungen, die sie durch die völlige Ausmerzung des Kaisers an die Besetzung stellte, und dank einer gewissen äußeren Wirksamkeit verbreitete sich diese Einrichtung über zahlreiche Bühnen. Daß der Dichter jenen ursprünglichen Plan preisgab und an Stelle der märchenhaften Wassernixe eine gewöhnliche Sterbliche mit erborgten körperlichen Reizen setzte, mag man im Interesse der Dichtung auf das tiefste beklagen; so wahrscheinlich es ist, daß die Dichtung durch diese Metamorphose bedeutend verloren hat, so sicher ist die Unmöglichkeit, das Werk nach seinem ersten Plane, von dem uns so gar nichts Authentisches bekannt ist, nachträglich wiederherzustellen. Auch eine geschmackvollere Arbeit, die sich von den unsinnigen Widersprüchen und Banalitäten der Siegenschen Umarbeitung freigehalten hätte, wäre an dieser Aufgabe rettungslos gescheitert.

Eine in ihrer Anspruchslosigkeit dagegen ganz brauchbare Bühnenausgabe wurde 1898 von Demetrius Schrutz in Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur herausgegeben. Sie bietet eine ziemlich treue Wiedergabe des Originals und beseitigt nur Kunigundens körperliche Mißgestalt, ferner die Badeszene, die Toilettenszene und den Auftritt am Sturzbach. Dafür wird der vierte Akt durch eine Szene in der Strahlburg eingeleitet, die sich aus Elementen der ausgefallenen Szenen IV, 1, IV, 8, V, 4—9 zusammensetzt und den Grafen, allerdings in etwas absichtlicher und gewaltsamer Weise, zum Zeugen von Kunigundens Anschlag auf Käthchens

Digitized by Google

Leben macht. Im übrigen ist diese Ausgabe in erster Linie den Bedürfnissen mittlerer und kleinerer Bühnen angepaßt, für die sie aber durch ihre im ganzen sehr diskrete und pietätvolle Behandlung des Textes eine weit empfehlenswertere Handhabe bietet, als Siegens selbstherrliche und weitverbreitete Bearbeitung.

Als charakteristisches Zeichen für die Versuchsfreudigkeit der deutschen Bühnen ist den zahlreichen vorhandenen Einrichtungen in jüngster Zeit abermals eine neue zur Seite getreten: eine Bearbeitung von Artur Seidl, des verdienten Dessauer Dramaturgen, nach der das Stück am 26. Dezember 1904 am Hoftheater in Dessau zum ersten Male gegeben wurde. Nach dem, was Seidl über die Intentionen dieser Bearbeitung berichtet hat[8]), handelt es sich hier um den an Feodor Wehls Bearbeitung erinnernden Versuch, das Kaiserproblem in der Weise umzugestalten, daß Theobald der Vater Käthchens bleibt und daß der Kaiser sich das Mädchen von jenem an Kindes Statt abtreten läßt.

Als letztes Glied in der weitverzweigten Bühnengeschichte des Stückes ist endlich die Inszenierung zu erwähnen, womit das Deutsche Theater in Berlin unter der Direktion von Max Reinhardt am 19. Oktober 1905 eröffnet wurde. Der Glanz der äußeren Ausstattung vermochte bei dieser Aufführung freilich nicht darüber hinwegzutäuschen, daß das Wichtigere, die literarische Einrichtung des Textes, namentlich in der zweiten Hälfte des Stückes ein schwerer Mißgriff war. Abgesehen von der verhängnisvollen Zerreißung des Werkes in eine Reihe glänzender dekorativer Bilder, die die Akteinteilung und die organische Gliederung des Stückes völlig aufhob, wurde durch die Tilgung der Szene am Sturzbach, der Badeszene, des Monologs des Kaisers, des darauffolgenden Gespräches zwischen Flammberg und Freiburg und der Toilettenszene der Zusammenhang der Handlung in den letzten Akten in so sinnzerstörender Weise vernichtet, daß der Schluß des Stückes dem, der mit der Dichtung nicht vertraut war, ganz und gar unverständlich blieb. Wichtige dramatische Motive, wie die Auffindung der Stauffenschen Schenkung in dem Schutt des Brandes und einiges andere wurden erbarmungslos beseitigt, das Geheimnis von Käthchens kaiserlicher Abkunft blieb dem Uneingeweihten

Digitized by Google

ein ungelöstes Rätsel. Daß der Graf vom Strahl, dem Zwang der dekorativen Einrichtung zuliebe, seine Hochzeit, statt in der väterlichen Burg, auf dem Marktplatz zu Worms, der Stätte des Gottesgerichts, feiern mußte, war ein unwesentlicher Mangel gegenüber der sonstigen grausamen Verstümmelung, die der Schluß des Gedichts in dieser Aufführung erfahren hatte. Sie war in literarischer Hinsicht ein bedauerlicher Rückschritt gegenüber dem, was früher für das Stück geleistet worden war.

Die Bühnengeschichte des Werkes zeigt einen eigentümlichen Zickzackweg; die letzten Stationen dieses Weges können durchaus nicht als überragende Höhepunkte gelten. Auch wenn man die Verdienste der Meininger um die Herstellung des Originals willig anerkennt, wird man über die Frage diskutieren können, ob es sich nicht empfiehlt, wenigstens einzelne Züge aus dieser oder jener der vorangegangenen Bearbeitungen auch für die heutige Bühne zu verwerten [9]).

Denn die Tatsache ist nicht wegzuleugnen und wird auch durch die wärmste Begeisterung für die Vollkommenheit des Gedichts nicht aus der Welt geschafft: daß die Bühnenwirkung des Stückes in den beiden letzten Akten, sofern man diese nach dem unveränderten Originale spielt, erfahrungsgemäß erheblich abnimmt. Das liegt keineswegs an den technischen Mängeln dieser beiden Akte, etwa an den vielen Verwandlungen, die der Stimmung hier besonders gefährlich sind. Das liegt vielmehr an der unbestreitbaren Ernüchterung, die die letzte Entwicklung des Stückes, insbesondere die halb komisch, halb widerwärtig wirkende Enthüllung von Kunigundens körperlicher Mißgestalt, für den naiven Zuschauer mit sich bringt. Mit vollem Recht sagt Wilhelm Herzog hierüber in seiner Kleist-Biographie: „Den sonnigen Ton des Märchens unterbricht plötzlich ein anderes, fremdes, nüchternes Licht, das die Atmosphäre zerreißt."

Es ist kein Zufall, daß unter den zahlreichen Dramaturgen, die sich mit der Bühnengestaltung des Stückes beschäftigt haben, kaum einer den Schluß des Stückes ganz unverändert gelassen hat. Werden die kleinen Änderungen und Kürzungen, die sich hier empfehlen, mit diskreter und pietätvoller Hand vollzogen, so wird dem Stück

Digitized by Google

und seiner Wirkung auf dem Theater ein wirklicher Dienst geleistet. Eine allzu starre Pietät, die in engherziger philologischer Treue an dem Buchstaben klebt, droht hier, zur Pietätlosigkeit zu werden, indem sie dem letzten Zwecke der Bühnenaufführung, der Popularisierung des Werkes, hindernd im Wege steht.

Digitized by Google

Miszellen zur Aufführung von Kleists Dramen.

1.

Der Schauplatz der Handlung in Penthesilea.

Wer einer Inszenierung der „Penthesilea“ nahetritt, muß zuerst zu der Frage nach der Behandlung des Schauplatzes Stellung nehmen. Im engsten Zusammenhang damit steht die zweite Frage, die der Akteinteilung. Das Stück, wie der Wortlaut des Buches es nahelegt, ohne jede Unterbrechung durchzuspielen, wäre eine Forderung, die mit der Aufnahmefähigkeit des Publikums schwer zu vereinigen ist. Auch wäre diese Forderung nur zu erfüllen, wenn der Schauplatz unverändert bliebe. Höchstens die Drehbühne, wie sie Reinhardt in glücklichster Ausnutzung ihrer Möglichkeiten für die Tragödie zu verwenden vermag, wäre imstande, jene beiden Forderungen zu befriedigen.

Eine Veränderung des Schauplatzes an dieser oder jener Stelle ist unumgänglich notwendig, wenn man nicht unmögliche Situationen auf der Bühne schaffen will. Denn Kleist hat für eine völlig unreale Bühne geschrieben, für ein Theater, „das da erst kommen soll“. Es hieße, längst Gesagtes wiederholen, wollte man dies im einzelnen für seine Behandlung des Ortes nachweisen. Es ist unmöglich, den vierten und fünften Auftritt des Stückes, also den Abgang der Griechen und den ersten Auftritt der Amazonen, auf der realen Bühne ohne Ortswechsel aneinanderzureihen, wenn nicht — auch mit Rücksicht auf die Behandlung der Zeit — eine ganz widersinnige Situation geschaffen werden soll. Dagegen kann die ganze große Szenenreihe, die den eigentlichen Mittelpunkt und Inhalt des Stückes bildet, von Auftritt 5 bis Auftritt 20 einschließ-

Digitized by Google

lich, also bis zum Aufbruch Penthesileas zum Entscheidungskampf, ohne jede Unterbrechung und ohne Szenenwechsel gespielt werden. Die Szene des Rosenfestes bedarf keiner besonderen Dekoration. Denn der Schauplatz, auf dem sich alle diese Szenen abspielen, ist als eine dem Griechenlager fern und etwas abseits gelegene Landschaft gedacht. Nur empfiehlt es sich, die Verse 1002 bis 1009, die einen größeren zeitlichen Zwischenraum zwischen Auftritt 5 und 6 voraussetzen, zu tilgen. Die große Szenenreihe, Auftritt 5 bis 20, durch einen Aktschluß (nach Auftritt 18, der Befreiung Penthesileas, wie es bei Mosenthal und Klara Ziegler, nach Auftritt 14, wie es neuerdings am Berliner Schauspielhause geschah) auseinanderzureißen, ist selbstverständlich ein Mißgriff, der sich an der eigentümlichen Ökonomie der Tragödie in schlimmer Weise versündigt. Denn der Rhythmus der Dichtung verlangt ein atemloses Dahinrasen dieses gewaltigen Feuerstromes, der an diesen Teilen an keiner Stelle gehemmt oder unterbrochen werden darf. Am wenigsten ist es möglich, zwischen Auftritt 14 und 15 einen musikalisch ausklingenden Aktschluß mit Gesang und Tänzen einzulegen und dadurch die eigentliche Exposition der Tragödie — erst in Auftritt 15 folgt die große Erzählung Penthesileas — in der Mitte auseinanderzureißen.

Dagegen muß sich zwischen Auftritt 20 und 21 der Schauplatz zum zweitenmal verändern. Denn es ist schlechterdings unmöglich, daß Achilles und seine Freunde an derselben Stelle erscheinen, wo die Amazonen soeben zum Vernichtungskampf gegen die Griechen aufgebrochen sind. Strenggenommen müßte auch mit Auftritt 22 wieder ein Wechsel des Schauplatzes eintreten. Doch können Auftritt 21 und 22 durch eine geschickte Anordnung der Regie in der Weise verbunden werden, daß der Schauplatz nicht zu wechseln braucht und somit von Auftritt 21 bis zum Schlusse unverändert bleiben kann. Dadurch ergeben sich für die Aufführung der Tragödie zwei natürliche Einschnitte: der erste nach Auftritt 4, dem Aufbruch der Griechen gegen die nahenden Amazonen, der zweite nach Auftritt 20, dem Aufbruch Penthesileas zum Entscheidungskampfe. Drei Akte: ein gewaltiger, das ganze eigentliche Drama umfassender Mittelakt von Auftritt 5 bis 20; ein kurzer exponie-

Digitized by Google

render Akt, Auftritt 1 bis 4 und der Schlußakt, Auftritt 21 bis 24. Es empfiehlt sich, für die beiden kurzen umschließenden Akte denselben Schauplatz zu wählen, einen freien Platz unweit des Griechenlagers. Der Mittelakt hätte sich an einem intimeren Schauplatz, unweit des Amazonenlagers, gedeckt durch Eiche, Zypressen, Felsen, Brücke usw., abzuspielen. Die Verwandlung nach dem ersten Akte muß sich so rasch wie möglich vollziehen. Erst nach Schluß des zweiten Aktes darf eine größere Erholungspause eintreten.

2.

Der Bardenchor in der Hermannsschlacht.

Wir litten menschlich seit dem Tage,
Da jener Fremdling eingerückt;
Wir rächten nicht die erste Plage,
Mit Hohn auf uns herabgeschickt;
Wir übten, nach der Götter Lehre,
Uns durch viel Jahre im Verzeihn:
Doch endlich drückt des Joches Schwere,
Und abgeschüttelt will es sein!

Über die szenische Anordnung einer der schönsten und ergreifendsten Szenen in der Hermannsschlacht, der Szene, da Hermann vor Anbruch der Schlacht dem gewaltigen Gesange der Barden lauscht (V, 14), scheint unter den Theaterfachleuten vielfach eine seltsame Meinungsverschiedenheit zu herrschen. Entgegen der ausdrücklichen Vorschrift des Dichters, der hinter „Chor der Barden" die Bühnenanweisung gibt „aus der Ferne", läßt man da und dort die „süßen Alten" in höchsteigner Person auf der Bühne erscheinen und sie, aller Augen sichtbar, ihren Gesang zum besten geben. Ist dabei der Auftritt und Abgang der Barden in ungeschickter Weise geordnet, etwa in der Art, daß die Sänger kurz vor Beginn des Chores aufmarschieren, mit der Front gegen das Publikum ihren Chor programmäßig absingen, um nach Absolvierung ihres Pensums alsbald wieder in die Kulissen zu verschwinden, steht überdies die Komposition des Chores, wie es meistens der Fall ist, nicht auf der

Digitized by Google

Höhe der wundervollen Dichtung, so hat man häufig wohl den Eindruck, als ob die Teutoburger Liedertafel ein nächtliches Konzert gebe, und die ganze Poesie der herrlichen Szene wird bis auf die letzten Reste vernichtet. Aber auch bei einer glücklicheren und geschmackvolleren Anordnung der Szene wäre es prinzipiell völlig verkehrt, die süßen Alten sichtbar auf der Bühne erscheinen zu lassen.

Die eigentümliche Anschauung, daß dies notwendig sei, ja sogar den Intentionen der Dichtung entspreche, wird seltsamerweise auch von ernster und sehr bemerkenswerter Weise verfochten. So hat Hans Pfitzner für die Aufführung einer von ihm verfaßten sehr wuchtigen und gehaltvollen Komposition des Bardenchors (Süddeutsche Monatshefte, IV, Januarheft 1907) die Bedingung gestellt, daß die Barden auf der Bühne ihren Chor zu singen hätten. Sie sollten nach Pfitzners Meinung von Beginn der Szene an auf der Bühne sein, und zwar auf einem Hügel im Hintergrund, von Fackeln umgeben, während Hermann und seine Umgebung sich auf dem vorderen Teil der Bühne bewegen. Die begleitende Musik sollte auf der Bühne durch Harfen und Stierhörner markiert werden.

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß die Situation, wie sie Kleist vor Augen schwebte, eine andere ist. Die Bühnenanweisung „Chor der Barden (in der Ferne)" zeigt unwiderleglich, daß die Barden nicht *auf*, sondern *hinter* der Szene gedacht sind. Im Vorangehenden könnte Hermann unmöglich fragen:

> Wo sind die süßen Alten
> Mit ihrem herzerhebenden Gesang!

wenn die Barden einige Schritte hinter ihm auf der Bühne ständen. Wenn Egbert Hermanns Frage im folgenden beantwortet:

> Ha, schau her!
> Dort auf dem Hügel, wo die Fackeln schimmern!

so ist dieser Hügel nicht auf der Bühne, sondern hinter der Szene, und zwar in beträchtlicher Entfernung von dem Standpunkt der Sprechenden gedacht.

Wenn sich der moderne Komponist, entgegen diesen unzweideutigen Fingerzeigen der Dichtung, die szenische Situation in der

Digitized by Google

Weise umkomponierte, daß er die Barden selbst auf die Bühne stellte, so leitete ihn dabei das vom musikalischen Standpunkt an sich gewiß sehr begreifliche Bestreben, dem Texte des Gesanges durch die Gegenwart der Sänger zur vollen Verständlichkeit zu verhelfen. Das ist in hohem Grade löblich, denn die wundervollen Worte des Chores sollen vom Publikum verstanden werden. Aber dieses Verständnis darf nicht auf Kosten der ganz besonderen dichterischen Stimmung dieser Szene erkauft werden. Dies geschieht, wenn die Sänger auf der Bühne ihren Platz finden. Schon der reale Anblick der Barden, von denen sich die Phantasie eine ungleich poetischere Vorstellung zu machen vermag, ferner das Pusten und Streichen auf den ungewöhnlichen, altertümlichen Instrumenten zerstreut den Zuschauer und lenkt seine Aufmerksamkeit auf Äußerliches ab. Es ist eine altbekannte Erfahrung, daß jede Musik weit stärker wirkt, wenn ihre mechanische Herstellung dem Auge des Hörers entzogen ist. Auch hierin liegt einer der vielen Gründe, warum Wagner ein verdecktes Orchester verlangte. Auch der Chor der Barden übt eine ungleich tiefere und gewaltigere Wirkung aus, wenn er, von unsichtbaren Sängern ausgeführt, wie aus weiter Ferne herübertönt.

Die Inszenierung dieses Auftritts bedarf nur weniger Personen und der einfachsten dekorativen Hilfsmittel. Das ziemlich kurz zu haltende Bild des nächtlichen Waldes zeigt zur Seite eine wuchtige Eiche, in ihrer Nähe einen plumpen Opferstein, auf dem das Fanal entzündet wird. Die Gruppe der Feldherren steht seitlich nach hinten, Hermann lehnt während des Gesanges in Halbrückenstellung gegen den Stamm der Eiche, während die Flammen des Fanales seine Gestalt auf dem Dunkel des nächtlichen Bildes in eine flackernde Helle rücken. Die Wirkung des Gesanges gibt sich in der lautlosen Ruhe der Feldherren und in Hermanns Haltung an der Eiche in beredter Weise kund.

Zur vollen Wirkung dieser wundervollen Szene ist nur eines nötig: eine kongeniale Vertonung des Bardenchors, die freilich auf die besonderen Bedingungen der szenischen Situation, auf die Fernwirkung und gleichzeitig auf möglichste Verständlichkeit der Worte bedacht sein muß.

Digitized by Google

3.

Dorfrichter Adams Klumpfuß.

Ist Dorfrichter Adams ominöser Klumpfuß der rechte oder der linke Fuß? — Das einleitende Gespräch zwischen Adam und Licht läßt hierüber keinen Zweifel: es ist der linke.

Adam. Und eh' ich noch den Lauf des Tags beginne,
Renkt unser Herrgott mir den Fuß schon aus.
Licht. Und wohl den linken obenein!
Adam. Den linken!
Licht. Hier den gesetzten!
Adam. Freilich!
Licht. Allgerechter!
Der ohnehin schwer den Weg der Sünde wandelt! usw.

Als sich gegen Schluß des Stückes die Schlinge über dem alten Sünder zusammenzieht, wird ihm die Schneespur dieses linken Klumpfußes zum Verhängnis.

Marthe. Laß' er doch seine Füße draußen!
Was steckt er untern Tisch verstört sie hin,
Daß man fast meint, Er wär' die Spur gegangen!
Walter. Wer! Der Herr Richter Adam!
Adam. Ich! Die Spur!
Bin ich der Teufel! Ist das ein Pferdefuß!
(Er zeigt seinen linken Fuß.)
Walter. Auf meine Ehr'! Der Fuß ist gut.
(Heimlich) Macht jetzt mit der Session sogleich ein Ende.
Adam. Ein Fuß, wenn den der Teufel hätt',
So könnt' er auf die Bälle gehn und tanzen.

Es ist auf den ersten Blick auffallend, daß Adam hier zu seiner Entlastung den linken, also den Klumpfuß vorzeigt — den Fuß, der ihn gerade verraten muß. Man hat daher bei der Bühnenanweisung: „Er zeigt seinen linken Fuß" wohl an ein Versehen des Dichters gedacht. Auch Meyer-Benfey scheint dieser Ansicht zuzuneigen, wenn er bemerkt: „Hier sollte wohl der rechte genannt sein." Es ist bezeichnend, daß auch die Bühnentradition in dieser Weise entschieden hat. Es ist ein alter Brauch, daß der Darsteller bei jener Stelle seinen rechten, den gesunden Fuß, zu zeigen pflegt. Die Antwort des Gerichtsrats Walter: „Auf meine Ehr'! Der Fuß

Digitized by Google

ist gut" scheint dem Darsteller recht zu geben. Trotzdem dürfte hier eine irrige Auffassung vorliegen. Man vergegenwärtige sich die Situation. Adam ist bereits in die äußerste Enge getrieben. Die Beweise für seine Schuld häufen sich; es kann keinem Menschen mehr unklar sein, wer der wahre Täter war. Nur die ungeheure Frechheit Adams gibt ihm den Mut, statt längst das Weite zu suchen, den Schein der gerichtlichen Untersuchung noch aufrecht zu erhalten. Mit einer Art von teuflischem Galgenhumor sucht er seine Sache noch immer zu retten. In dieser Laune hält er der erstaunten Versammlung seinen Klumpfuß vor die Nase. Würde er auf die indirekte Aufforderung der Frau Marthe, seine Füße zu zeigen, den rechten, gesunden, präsentieren, so würde er sofort eine kompromittierende Anspielung des schlauen Licht auf seinen linken Fuß und eine Aufforderung, *diesen* zu zeigen, zu gewärtigen haben. Das weiß der Kluge sehr wohl und handelt danach. Der groteske Humor der Worte: „Ein Fuß, wenn den der Teufel hätt' — So könnt' er auf die Bälle gehn und tanzen!" ist nur dann am Platze, wenn diese Worte sich auf den Klumpfuß beziehen. Scheinbar irreführend ist nur die Antwort Walters: „Auf meine Ehr'! Der Fuß ist gut." Es ist nicht zu helfen: die Worte des Gerichtsrats können nur ironisch gemeint sein, oder aber er verleugnet seine wahre Meinung, da er solange wie möglich die Ehre des Gerichtes zu retten sucht. Schon seine folgenden Worte, die er „heimlich" zu Adam spricht: „Macht jetzt mit der Session sogleich ein Ende" bestätigen deutlich, daß er durch den Anblick des Fußes einen neuen, sicheren Beweis für Adams Schuld erhalten zu haben glaubt, daß er also nicht den normalen rechten, sondern den linken Klumpfuß gesehen hat.

Diese Auffassung scheint auch Eugen Wolff zu teilen, der in seiner kritischen Ausgabe des Stückes (Minden, Bruns' Verlag) zu der betreffenden Bühnenanweisung bemerkt: „Adams unverwüstliche Zuversicht läßt ihn selbst jetzt noch nicht im Stich: übermütig brüstet er sich noch mit seinem massigen Linken, wie er ihn schon Vers 27 (‚Klumpfuß! Was! Ein Fuß ist wie der andere ein Klumpen') nicht als Klumpfuß gelten lassen wollte."

Also weg an dieser Stelle mit der Tradition! Dorfrichter Adam präsentiere fortan getrost, wie vorgeschrieben, seinen massigen Linken!

Digitized by Google

4.

Die Verwechslung der Briefe im Käthchen von Heilbronn.

Die Verwechslung der beiden Briefe, die der Rheingraf vom Stein im dritten Akt des „Käthchen von Heilbronn“ den beiden reitenden Boten übergibt, gehört zu jenen seltsamen Zufälligkeiten, die von großer Bedeutung für die Entwicklung des Stückes sind, ohne daß es deshalb berechtigt wäre, von einem Walten des blinden Zufalls in der dramatischen Ökonomie des Werkes zu sprechen. Peter Quanz, der Haushofmeister in Thurneck, erhält durch das Versehen des Rheingrafen den für den Prior Hatto bestimmten Brief, worin jener seinen Besuch zum Empfang der Absolution ankündigt; der Prior aber empfängt den nach Thurneck gerichteten Brief, worin der Graf dem Haushofmeister seinen nächtlichen Anschlag auf die Burg bekannt macht. Dadurch wird Käthchen, die um dieselbe Zeit in der klösterlichen Abgeschiedenheit bei Prior Hatto Zuflucht gefunden hat, zur Mitwisserin jenes Anschlags; indem sie den Brief sofort dem Grafen von Strahl überbringt, wird die verlorengegangene Verbindung zwischen diesem und Käthchen vom Dichter wiederhergestellt.

In der richtigen Erkenntnis von der Wichtigkeit des anscheinend so unwesentlichen Vorganges waren die Bühnen von jeher darauf bedacht, die Verwechslung der Briefe dem Zuschauer bei der Aufführung möglichst deutlich zu machen. Es war Franz von Holbein, der in seiner Bearbeitung des Stückes auf einen Gedanken verfiel, der für die szenische Behandlung dieses Vorganges für alle Zukunft, wie es scheint, maßgebend wurde. Holbein fügte an der betreffenden Stelle für den Darsteller des Rheingrafen die Bühnenanweisung ein:

„Er dreht sich, noch immer in jeder Hand einen Brief haltend, zwischen beiden Boten um und gibt jedem einen Brief, jedoch erhält durch sein Umdrehen jeder den unrechten, welches dem Publikum nicht entgehen kann, wenn die Verwechslung nach dieser Vorschrift genau probiert und ausgeführt wird.“

Digitized by Google

Diese Art der Darstellung hat sich von Holbein auf die späteren Bearbeitungen übertragen und ist bis zum heutigen Tage zur unerschütterlichen Tradition auf kleinen und großen Theatern geworden. Der Einfall Holbeins war vom Standpunkt des Bühnenpraktikers insofern empfehlenswert, als er die Tatsache der Briefverwechslung selbst dem dickfelligen Zuschauer verständlich machte; aber diese Art der Darstellung entsprach gewiß nicht dem Hergang der Sache, wie sich der Dichter ihn gedacht hatte. Zunächst ist es wenig glaublich, daß der Rheingraf, der vom Dichter als Brausekopf, aber nicht als Einfaltspinsel gezeichnet ist, gerade in dem Augenblick, wo er an die Möglichkeit einer Verwechslung der beiden wichtigen Briefe denkt, diese Verwechslung selbst durch die bekannte verkehrte Wendung, die seinem Verstand geringe Ehre macht, veranlassen sollte. Sodann müßte Prior Hatto — unter der Annahme natürlich, daß die beiden reitenden Boten nicht lesen können — aus der Aufschrift des Briefes, der den Namen des Haushofmeisters von Thurneck trägt, sofort erkennen, daß der betreffende Brief gar nicht an ihn gerichtet ist. Er würde den Brief in diesem Falle gar nicht annehmen und öffnen, sondern ihn dem Boten zur Bestellung an die richtige Adresse zurückgeben. Der Prior aber liest den Brief und versteht den Inhalt nicht. Käthchen berichtet hierüber dem Grafen von Strahl (III, 6):

> Der Prior, der verstand den Inhalt nicht,
> Und wollt' ihn schon dem Boten wiedergeben.

Er versteht den Brief nicht, da er nach der Aufschrift an ihn gerichtet zu sein scheint.

Der Hergang, wie der Dichter sich ihn dachte, ist offenbar der folgende: Der Rheingraf hat die beiden Briefe hintereinander geschrieben oder sie durch seinen Freund Friedrich von Herrnstadt schreiben lassen; er hat sie selbst versiegelt und ihnen dann in der Eile, wie es leicht geschehen kann, die unrichtigen Aufschriften gegeben; der an den Prior Hatto adressierte Brief enthält also die Mitteilung seiner Anschläge auf Thurneck. Als der Rheingraf den beiden Boten die Briefe zum erstenmal übergibt, ist die Verwechslung bereits vollzogen. Nun ist das Verhalten des Priors völlig auf-

Digitized by Google

geklärt, und Käthchen, die den Brief in der Klause ebenfalls gelesen hat, kann zu Thurneck mit Recht davon sagen:

Er ist, du siehst, an irgend wen geschrieben,
Der hier im Schloß zu Thurneck wohnhaft ist;
Was er dem Prior soll, begreift man nicht.

Diese Worte wären unmöglich, wenn die Aufschrift des Briefes, wie es bei der anderen Annahme der Fall sein müßte, an den Haushofmeister zu Thurneck gerichtet wäre, denn dann wäre klar, daß der Brief gar nicht für den Prior bestimmt war; von einem „Nichtbegreifen" könnte keine Rede sein.

Dadurch, daß der Rheingraf bei der Überreichung der beiden bereits verwechselten Briefe in Erinnerung an seine Eile und Zerstreutheit mit einem Male von dem Zweifel erfaßt wird, ob die Briefe nicht am Ende verwechselt seien, wird der halbwegs intelligente Zuschauer deutlicher, als es notwendig ist, auf die mutmaßliche Tatsache einer Verwechslung hingewiesen. Es bedarf also nicht der Felsbrücke jenes althergebrachten Theatermätzchens, das dem wirklichen Hergang der Dinge widerspricht.

Freilich darf dann nicht — wie es bei Holbein und neuerdings selbst noch in der Einrichtung der Meininger geschah — die folgende Stelle des Dialogs gestrichen werden:

Rheingraf (nimmt ihnen die Briefe wieder aus der Hand).
Die Briefe sind doch nicht verwechselt!
Friedrich. Nein, nein.
Rheingraf. Nicht! — — Himmel und Erde!
Eginhardt. Was gibt's!
Rheingraf. Wer versiegelte sie!
Friedrich. Die Briefe!
Rheingraf. Ja!
Friedrich. Tod und Verderben! Du versiegeltest sie selbst!

Gerade dieser kleine Dialog weist mit unverkennbarer Deutlichkeit auf die mutmaßliche Verwechslung der Briefe hin.

Es ist auffallend, daß auch Max Reinhardt, dessen Regie doch sonst ohne jede Rücksicht auf die Überlieferung mit verkehrten Theatermätzchen aufräumt, in seiner Neuinszenierung des Stückes hier der alten Tradition gefolgt ist.

Digitized by Google

Die Sache wird dadurch nicht beſſer, daß man den Rheingrafen — wie es bei Reinhardts Inſzenierung, aber gewiß nicht im Sinne der Dichtung, geſchehen iſt — in einen kretinartigen, halbbetrunkenen Dickwanſt verwandelt, der ſeine mangelhafte Zurechnungsfähigkeit unter anderem auch dadurch bekundet, daß er Stühle zerſchlägt und dem Wirt den Wein ins Geſicht ſpeit.

Die Sache iſt an ſich von keiner großen Wichtigkeit; nur wenige Zuſchauer werden ſich mit der Frage beſchäftigen, auf welche Weiſe die Briefe verwechſelt worden ſind. Trotzdem ſollte in einer Zeit, wo man mit Recht überall die ſogenannte Tradition einer kritiſchen Prüfung zu unterziehen pflegt, auch dieſes ebenſo plumpe wie verkehrte und irreführende Theatermätzchen in den Tiefen der Verſenkung verſchwinden.

5.

Jakob Pech, der Gaſtwirt.

Der Gaſtwirt Jakob Pech im „Käthchen von Heilbronn“ gehört im allgemeinen nicht zu den heißbegehrten Rollen des Stückes. Er genießt höchſtens als bequeme Epiſode eine gewiſſe Schätzung von ſeiten des Darſtellers. Der wenige Text — es ſind im ganzen nicht mehr als fünfzig Worte, die er zu ſprechen hat — ſcheint dem Komiker, dem die Rolle in der Regel anvertraut wird, meiſtens zu dürftig, um ſeine Kunſt daran erglänzen zu laſſen. Um eine ſtärkere Wirkung herauszuholen, hat der Extemporierteufel, der in dem deutſchen Komödianten ſteckt, den mageren Text der Rolle zu erweitern geſucht. Manche Bearbeitungen ſind dem Darſteller darin zu Hilfe gekommen. Durch ein geſchmackloſes Reimcouplet, das noch heute an Schmieren gehört werden kann („Jakob Pech — geht weg!“), hat ſich der Darſteller wenigſtens einen dankbaren Abgang zu erringen geſucht. Solche unſtatthaften Erweiterungen der Rolle gelten heute an ernſthaften Bühnen nicht mehr als geſchmackvoll. Der Darſteller muß ſich ſchon damit abfinden, auf dem unverfälſchten Texte der Dichtung ſeine ſchauſpieleriſche Geſtaltung der Rolle aufzubauen.

Digitized by Google

Aber dieser wenige Text genügt für den aufmerksamen und phantasiebegabten Spieler, um eine charakteristische Gestalt aus dem Gastwirt zu schaffen. Die kurzen, lakonischen Antworten, die er den verschiedenen Fragen des Rheingrafen erteilt, zeigen, daß Jakob Pech nichts gemein hat mit dem allbekannten Typus des traditionellen Gastwirts, der in tiefer Devotion und grinsender Höflichkeit vor jedem Gaste seines Hauses erstirbt. Es ist also ganz verkehrt, wenn Jakob Pech, wie es wohl auch zu sehen ist, den Rheingrafen mit tiefen Bücklingen und emsiger Geschäftigkeit zur Tür hereinkomplimentiert. Jakob Pech, der Maulfaule, gehört zu jener Art von Gastwirten — es gibt auch solche Käuze! — die sich durch die Ankunft eines Gastes in ihrer gewohnten Ruhe und Bequemlichkeit gestört fühlen. Er hat wohl soeben auf der Bank vor seiner Schenke der Siesta gepflegt, als ihn die unerwartete Ankunft des polternden Rheingrafen unsanft aus dem behaglichen Schläfchen emporschreckt. Nun folgt er dem Grafen, wie er in die Schenke tritt, auch in seinem Äußern der würdige Insasse der engen, schmutzigen Waldschenke; ein schwerfälliger, vierschrötiger Geselle, schmierig, rußig und unrasiert, in dem rot aufgelaufenen Gesichte die deutlichen Spuren der geistigen Genüsse, die er sich, als sein eigener, bester Gast, zu gönnen pflegt. Unwirsch und halb verschlafen trollt er hinter dem Rheingrafen her. Schwerfällig, stockend, die verschlafenen Augen mit Mühe aufreißend, rülpst er seine verschiedenen Antworten auf die wißbegierigen Fragen des Grafen heraus, nur mit Mühe sein Mißbehagen über die unliebsame Störung seiner Ruhe verbergend. Erst allmählich wird die schwere Zunge etwas beredter und rafft sich in seiner vorletzten Rede sogar zu einer Art von Witz auf, indem er „gewiß und wahrhaftig" versichert, daß hinter der dritten Tür „niemand" oder „vielmehr jedermann" wohne. Als er sich nach seiner Namensnennung stumm hinaustrollt, wirft er noch einen langen, vielsagenden Blick auf den neuen Gast zurück, der die Zahlfähigkeit des polternden Ritters mit Sachkenntnis zu prüfen scheint.

Der richtig gewählte Darsteller, der dieser kleinen Rolle individuelles Gepräge zu geben vermag, wird auch aus Jakob Pech, dem Gastwirt, eine reizvolle künstlerische Schöpfung zu gestalten wissen.

Digitized by Google

Zur Inſzenierung von Hebbels Genoveva.

Hebbels Beſchäftigung mit dem Genoveva-Stoff läßt ſich bis in die Weſſelburer Kinderzeit des Dichters zurückverfolgen. Er kannte die alte Sage ſchon als Knabe, und in einer Jugendarbeit, der fragmentariſchen bürgerlichen Tragödie „Mirandola“ laſſen ſich deutliche Spuren der Einwirkung dieſer Sage auf ihn erkennen. Aber erſt in der Münchner Studentenzeit des Dichters nahm die Beſchäftigung mit dem Vorwurf feſtere Formen an. Vor allem hat die Lektüre von Maler Müllers Tragödie „Golo und Genoveva“ ſtarke Anregung auf ihn ausgeübt. Ausführliche Aufzeichnungen ſeines Tagebuchs vom Februar 1839 zeigen, daß der ganze Plan ſeines Genoveva-Dramas ſchon in jenen Tagen in ihm gereift war. Schon damals war er ſich völlig klar darüber geworden, daß der dramatiſche Gehalt des Gegenſtandes nur im Charakter Golos zu ſuchen ſei. Die ganze pſychologiſche Entwicklung dieſes Charakters, von den erſten ſchuldloſen Anfängen bis zur Selbſtvernichtung des Endes, ſtand ſchon damals in klaren Umriſſen vor ſeinem inneren Auge.

Zur Ausführung kam der Plan der Tragödie erſt in Hamburg. Die Bekanntſchaft mit Tiecks „Genoveva“, die Hebbel zum ſchärfſten Widerſpruch herausforderte, gab den letzten Anſtoß. Sein eigentümliches Verhältnis zu Eliſe Lenſing, eine leidenſchaftliche Neigung zu der ſchönen Emma Schröder ſchufen die pſychologiſche Grundlage, auf der die Dichtung erwuchs. In fliegender Eile wurde das Stück im Winter 1840 auf 1841 zu Papier gebracht. Kurz darauf verſandte der Dichter das Manuſkript an die Berliner Hofbühne. Aber Raupachs jämmerliche Behandlung desſelben Gegenſtandes verſperrte ihm den Weg auf das preußiſche Hoftheater. Auch nachdem das Stück 1843 im Druck erſchienen war, verharrten die Bühnen in ſpröder Zurückhaltung.

Digitized by Google

Es bleibt ein dauerndes Verdienſt Dingelſtedts, in einer Zeit, wo Hebbel überall mit dem größten Widerſtand zu kämpfen hatte, mit Wagemut und Tatkraft für den Dichter eingetreten zu ſein. Eine ſeiner erſten künſtleriſchen Taten, nachdem er die Leitung des Münchner Hoftheaters übernommen hatte, war die Einſtudierung der „Judith“ am 8. April 1851. Schon im nächſten Jahre folgte die Uraufführung der „Agnes Bernauer“ (25. März 1852). Hebbel ſelbſt kam dazu nach München. In ſeinem „Literariſchen Bilderbuch“ hat Dingelſtedt ſehr anziehend über dieſe ſeine erſte perſönliche Begegnung mit dem Dichter und deſſen Aufenthalt in München berichtet. Schon damals trug ſich Dingelſtedt mit dem Plane, auch den „Michelangelo“ und die „Genoveva“ zu ſpielen. Bereits im Auguſt 1851 hatte er den Dichter gebeten, ihm eine ſzeniſche Bearbeitung der „Genoveva“ zu liefern. „Ich tappe ſelber daran herum ſeit drei Wochen, finde jedoch das Ding zu groß, um ‚einrichten‘ zu können ... Den alten Juden ſchmeiß' ich hinaus, ſo weh mir's tut, den tollen Klaus aber nicht, und beileibe nichts Sagenhaftes, ſo daß Dragonis Geiſt und die Zauberſzene in Straßburg in volle ſzeniſche Wirkſamkeit treten.“ Der Dichter, der mittlerweile auf Holteis Anregung das verſöhnende Nachſpiel zur Tragödie geſchrieben hatte (1851), machte ſich an die Arbeit und richtete das Stück für die Bühne ein, ohne des eigenen Fleiſches dabei zu ſchonen. Er konnte bald darauf an Dingelſtedt berichten, daß er über tauſend Verſe geſtrichen habe und daß das Stück in dieſer Geſtalt um volle vierhundert Verſe kürzer ſei als Schillers „Maria Stuart“. Beſonders energiſch ging er dem undramatiſchen vierten Akt zu Leibe und beſeitigte im dritten die Erzählung von Fatime, da ſie „auf der Bühne entbehrt werden könne“. Dagegen ſuchte er ſich gegen die Ausmerzung des Juden, in dem die „konzentrierte Darſtellung des Mittelalters verkörpert“ ſei, energiſch zu wehren. Er hoffte feſt auf Dingelſtedt und ſchrieb ihm: „Verlaſſen Sie ſich darauf, daß kein Theater die ‚Genoveva‘ früher bringen wird als Sie.“ Aber Dingelſtedt vermochte nicht durchzudringen; unabläſſig wurde gegen den neuen Mann von den Feinden des Fortſchritts gearbeitet. Hebbel verſchloß ſich den Schwierigkeiten, die dem Stücke bei den damaligen Münchner Verhältniſſen entgegenſtanden, keineswegs, trotzdem

Digitized by Google

ſchrieb er dem Freunde noch im September 1853, daß er „mit Beſtimmtheit“ auf eine Aufführung im Oktober dieſes Jahres gerechnet habe. Allein vergebens: der Plan ging in die Brüche.

So wurde es möglich, daß die Wiener Hofburg München überholte. Unter Laubes Auſpizien fand in Wien am 20. Januar 1854 die Uraufführung ſtatt. Freilich nicht unter dem Namen „Genoveva“ — eine Heilige durfte auf der Bühne des Burgtheaters nicht erſcheinen — ſondern umgetauft in eine „Magellona“. Trotz der vielfachen Einbuße, die das Stück durch die Forderungen der Wiener Zenſur hatte erleiden müſſen, hatte der Dichter, deſſen Frau die Titelrolle ſpielte, ſeine große Freude an der Aufführung und ſchrieb einige Tage darauf an Gutzkow: „Unendlich verkürzt und zugeſtutzt, war der ebenſo nachhaltige als glänzende Erfolg für mich noch mehr überraſchend als erfreulich, denn ich wurde nach jedem Akt und am Schluß zweimal gerufen, und die Teilnahme ſteigerte ſich bei den folgenden Darſtellungen noch mehr, weil doch zum Behagen am Detail einige Einſicht ins Ganze hinzukam.“ In dieſer Wiener Bearbeitung wurde „Magellona“ im Laufe der folgenden Jahre auch in Prag geſpielt.

Erſt als Dingelſtedt nach dem jähen Ende ſeiner Münchner Intendanz die Leitung des Weimarer Hoftheaters übernommen hatte (1857), vermochte er ſeinen längſt gehegten Lieblingsgedanken auszuführen. Schon am 24. Juni 1858, zum Geburtstag des Großherzogs, brachte er „Genoveva“ in Weimar zur Aufführung. Die Bühnenbearbeitung, die er ſeinerzeit für München entworfen hatte, ohne die willkürlichen Beſchneidungen und Gewaltſamkeiten, die für Wien notwendig geweſen waren, lag der Aufführung in der Hauptſache zugrunde. Hebbel ſelbſt war zugegen, berichtete der Gattin von den Weimarer Eindrücken, von der unendlichen Mühe, die ſich Dingelſtedt auf den Proben gegeben, von dem Erfolge der Aufführung. „Die Weimarer haben ‚Genoveva‘ mit verwunderten Augen angeſehen, ſie aber nichtsdeſtoweniger akzeptiert und ſowohl mich wie die Darſteller öfter gerufen; das wilde, ſeltſame Drama, mit ſeinem echten Feuer und ſeinen ſpitzen dialektiſchen Auswüchſen hatte die Wirkung, die ich für die beſte halte: Spannung, die den Odem faſt beklemmte, und Aufmerkſamkeit, die das Theater mit

Digitized by Google

dem Markt verwechselte und dreinschaute, als ob man noch was retten könne, wenn man zur rechten Zeit Beistand leistete! Was will ich mehr von den Gespenstern, die ich auf dem Hamburger Stadtdeich heraufbeschwor!"

Und noch später blickte der Dichter mit dem Gefühle lebhafter Befriedigung auf die Weimarer Tage zurück. So schrieb er 1859 an Uchtritz: „Mit meiner ‚Genoveva' ging es in Weimar vortrefflich; das seltsame, leidenschaftliche Stück gewann mir selbst hie und da einen Eindruck ab, obgleich ich freilich auch zuweilen lächeln mußte, wenn das Publikum seine Ovationen darbrachte. Ein gewisser Sturm und Drang im ganzen hilft über die Jugendlichkeiten und Übertreibungen im einzelnen hinweg, und Motive, wie z. B. der Tolle, glaube ich loben zu dürfen."

Die Aufführungen in Wien, Prag und Weimar blieben die einzigen, die der Dichter erlebte. Auch nach seinem Tode wurde das rühmliche Beispiel Laubes und Dingelstedts zunächst nicht nachgeahmt. Die sechziger, siebziger und achtziger Jahre waren im ganzen wenig ergiebig für die Bühnenpflege Hebbels und standen seiner Kunst kühl und ohne Teilnahme gegenüber. Erst die Hebbel-Renaissance, die sich im Laufe der letzten Jahrzehnte zu entwickeln begann, hat darin Wandel geschaffen und die Blicke der Bühnenleiter auch wieder auf „Genoveva" gelenkt.

Als eines der ersten hat das Prager Deutsche Landestheater 1894 die „Genoveva" in einer Einrichtung von Heinrich Teweles wieder aufgenommen. Es folgte 1897 das Berliner Schauspielhaus unter Max Grubes Leitung, 1904 die Deutsche Volksbühne in Berlin unter Viktor Laverrenz. Neuerdings haben sich das Breslauer Stadttheater unter Löwe, das Hamburger Schauspielhaus unter Berger, ferner das Neue Schauspielhaus in Berlin unter Halm u. a. angeschlossen.

Die Münchner Hofbühne, die einst dazu ersehen war, das Stück aus der Taufe zu heben, hat „Genoveva" im Dezember 1910 in ihren Spielplan aufgenommen.

Die Einrichtung, die dieser Aufführung zugrunde lag[1]), war insofern neu, als sie in weit umfangreicherem Maße, als es bisher geschehen war, auf des Dichters eigene Theaterbearbeitungen zur

Digitized by Google

rückgriff. Dieſe beiden Theaterbearbeitungen Hebbels, die der Dichter einerſeits für Wien (Laube), andererſeits für München bezw. Weimar (Dingelſtedt) entworfen hatte — ihre Varianten ſind in R. M. Werners Kritiſcher Ausgabe Bd. I veröffentlicht — ſind für die Gegenwart allerdings nur in bedingtem Sinne maßgebend. Denn ſie ſind unter dem Zwang beſonderer Verhältniſſe und, was namentlich die Wiener Faſſung betrifft, unter dem Drucke einer engherzigen Zenſur entſtanden. Trotzdem verdienen dieſe beiden Theaterbearbeitungen Hebbels in vielen Punkten auch die Beachtung der heutigen Bühne. Denn ſie zeigen deutlich, was der Dichter ſelbſt für die Bühne glaubte entbehren zu können. Auch für die ſzeniſche und tertliche Geſtaltung des Werkes im einzelnen geben ſie viele nützliche Winke und Fingerzeige. Der heutige Regiſſeur ſollte ſchon deshalb nicht mit Geringſchätzung an ihnen vorübergehen, weil die reiche Theatererfahrung von Männern wie Laube und Dingelſtedt in vieler Beziehung in ihnen zum Ausdruck kommt. —

Die Inſzenierung Hebbels gehört zu den intereſſanteſten, aber auch zu den ſchwerſten Aufgaben, die der modernen Regiekunſt geſtellt ſind. Wie kaum bei einem anderen deutſchen Dramatiker iſt der Phantaſie des Regiſſeurs bei der Inſzenierung von Hebbels Stücken der weiteſte Spielraum gelaſſen. Die Bühnenanweiſungen Hebbels ſind dürftig, über die Dekorationen, das Bühnenbild, die Art der Auftritte und Abgänge, die Stellung und Gruppierung der Perſonen, die Anordnung der Enſembleſzenen, mit einem Wort: über alles, was man die äußere Inſzenierung zu nennen pflegt, finden ſich in Hebbels Stücken nur die ſparſamſten Angaben; vielfach aber fehlen ſie völlig. Im Gegenſatze zu manchen modernen Theaterdichtern, die ſich in Bühnenanweiſungen nicht genug tun können und den Theatern ein bis in alle Einzelheiten ausgearbeitetes Regiebuch in die Hand zu geben lieben, iſt bei Hebbel die ganze große Arbeit, das Bühnenwerk aus dem toten Buche in das reale Leben der Bühne umzuſetzen, der nachſchaffenden Phantaſie des Regiſſeurs überlaſſen. Dieſe Aufgabe iſt bei Hebbel vielfach ganz beſonders ſchwer. Denn auch Hebbels Drama leidet an den Gebrechen, die dem ſogenannten Buchdrama in der deutſchen Literatur anhaften. Auch Hebbels Drama iſt nicht auf der Bühne, ſondern am Studiertiſch

Digitized by Google

erwachſen. An mehr als einer Stelle zeigt ſich deutlich, daß der Dichter das Bühnenbild nicht in klaren und ſcharfen Umriſſen vor Augen gehabt hat. Es fehlt ſehr häufig die lebendige Anſchauung der Bühne, und dadurch wird die Aufgabe des Regiſſeurs in vielen Fällen ſehr erſchwert.

Bei „Genoveva“ liegt die Schwierigkeit der Inſzenierung in erſter Linie in dem ſzeniſchen Problem. Will man dem Wortlaut des Originals in ſeinen ſzeniſchen Vorſchriften folgen, ſo verlangt das Stück nicht weniger als zwölf verſchiedene Dekorationen und vierzehn ſzeniſche Bilder, alſo einen dreizehnmaligen Wechſel des Schauplatzes. Während die beiden erſten Akte und das Nachſpiel je auf einem Schauplatz durchſpielen, verlangen der dritte und fünfte je vier, der vierte Akt drei ſzeniſche Bilder. Das iſt ſehr viel, namentlich für Bühnen, die nicht über einen außergewöhnlich reichen Dekorationsfundus verfügen und gleichzeitig über die techniſchen Mittel, eine raſche Verwandlung des Schauplatzes durchzuführen. Hier iſt Vereinfachung geboten, ebenſo aus Rückſichten der Ökonomie, wie aus künſtleriſchen Gründen. Denn die vielen Dekorationen und Verwandlungen erſchweren die Aufführung und vermindern durch die unvermeidlichen Pauſen ihre Eindrucksfähigkeit. In der Tat iſt eine Vereinfachung hier ſehr wohl möglich. Denn Hebbel hat dem Maſchinenmeiſter ſeine Aufgabe in unnötiger Weiſe erſchwert. So verlangt er für den erſten Akt einen Saal im Schloß, für den zweiten eine Halle im Schloß mit Kapelle im Hintergrund, für die erſte Szene des dritten Aktes einen Schloßraum, der links an einen Garten, rechts an einen gewölbten Gang anſchließt. Eine Befolgung dieſer ſzeniſchen Vorſchriften würde nach jedem der beiden erſten Akte einen Dekorationswechſel notwendig machen. Das läßt ſich vermeiden, wenn man, wie es ohne jede Gewaltſamkeit geſchehen kann, dieſe drei Dekorationen durch *eine* erſetzt; eine Halle im Schloß, deren offene romaniſche Bogen einen Ausblick in die Landſchaft und den tieferliegenden Burghof gewähren. Zur Seite liegt der Eingang in die Schloßkapelle. In dem geſchloſſenen Teil der Hinterwand, die im rechten Winkel an die Kapelle anſchließt, iſt ein Heiligenbild eingelaſſen; darüber brennt die ewige Lampe.

Auf dieſem Schauplatz können ſich alle Vorgänge der beiden erſten

Digitized by Google

Akte und der erſten Szene des dritten Aktes ohne jede Unwahrſcheinlichkeit abſpielen. Die Kapelle iſt wegen des zweiten Aktes, wo Genoveva zur Beichte geht, notwendig. Doch iſt ſie nicht, wie Hebbel vorſchreibt, in den Hintergrund, ſondern auf die Seite zu legen.

Dadurch wird freilich die Bühnenanweiſung unausführbar, die der Dichter in der Judenſzene nach Vers 869 gibt: „Man ſieht in der Kapelle Meſſe leſen, der Geiſtliche, Chorknaben mit Rauchfäſſern werden erblickt.“ Dieſe Bühnenvorſchrift gehört zu den Stellen, die deutlich zeigen, daß Hebbel das Bühnenbild nicht vor Augen ſah. Ihre Ausführung nach dem Wortlaut des Textes wäre der heutigen Regie nicht anzuraten. Der Anblick der Meſſe, des Geiſtlichen, der Chorknaben mit den Rauchfäſſern uſw. würde während der Judenſzene zerſtreuend wirken und die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers von der Hauptſache auf ein nebenſächliches Detail ablenken.

Was Hebbel mit dieſer Bühnenanweiſung, die aus doktrinärer Überlegung, nicht aber aus einer lebendigen Anſchauung des Bühnenbildes geboren iſt, bezweckt hat, iſt ohne weiteres klar: er wollte dem Zuſchauer eine ſcharfe Kontraſtierung des chriſtlichen Geiſtes, wie er ſich in der Judenſzene offenbart, zu dem rein äußerlichen Chriſtentum der mittelalterlichen Kirche vor Augen ſtellen. Dieſe Abſicht läßt ſich weit diskreter und künſtleriſch wirkungsvoller verwirklichen, wenn man ſtatt auf den Geſichtsſinn auf den Gehörſinn zu wirken ſucht: an der Stelle, wo Hebbel den Einblick in die Kapelle erſchließen möchte, wird aus dieſer abgedämpftes Orgelſpiel und ein von einigen weiblichen Stimmen geſungenes Ave Maria vernehmbar — ein abendlicher Gottesdienſt des weiblichen Schloßgeſindes — das die ganze folgende Szene bis unmittelbar vor dem Abgang des Juden begleitet. Das gibt in ſtimmungsvoller Weiſe den von Hebbel beabſichtigten Kontraſt, ohne die Aufmerkſamkeit zu zerſtreuen oder abzulenken. Die beſondere Stimmung dieſes Auftrittes wird dadurch unterſtützt, daß es ſchon während der Judenſzene allmählich zu dämmern beginnt. Vom Abgang des Juden bis zum Aktſchluß nimmt die Dunkelheit zu („Die ewige Lampe brennt noch ruhig fort! Man ſieht ſie heller, weil es dunkel wird“). In

Digitized by Google

dem abſchließenden Monologe Golos ſetzt vor den drei letzten Verſen, nach den Worten:

Unglückliche!
Vom ſtillen Kloſter wies die Schweſter dich,
Ein jammervoller Schatten, dich zurück,
Und von des ſtarken Gatten Bruſt, an die
Du dich geflüchtet vor dem Drang der Welt,
Zerrt Leidenſchaft dich fort

Orgel und Chorgeſang aus der Kapelle noch einmal ein und gibt damit, durch die Erinnerung an Genovevas reine Frömmigkeit, gewiſſermaßen das Motiv für die letzte Wendung in Golos Monolog:

Doch nein! Zu ſchlimm bedrohter Frauen Schutz
Haſt du mein Schwert geweiht; ich will für dich
Es zücken auf mich ſelbſt, wenn — du's gebeutſt.

Golo geht ab. Während die Orgel weiterklingt, ſchließt ſich über der leeren, in abendlichem Dunkel liegenden Szene langſam der Vorhang.

Nach kurzer Pauſe beginnt der dritte Akt in derſelben Dekoration, in die nun, wie in der zweiten Hälfte des erſten Aktes, der warme Strahl der Morgenſonne hereinleuchtet.

Durch dieſe ſzeniſche Anordnung wird es möglich, das Stück bis in die erſte Hälfte des dritten Aktes hinein ohne jede größere Unterbrechung durchzuſpielen. Schwerer geſtaltet ſich das Problem für den weiteren Verlauf des dritten Aktes, der eine dreimalige Verwandlung des Schauplatzes notwendig macht. Auf die Halle, die Dekoration der erſten Szene, folgt Genovevas Gemach, dann die Geſindeſtube, zum Schluß Genovevas Schlafgemach. Die beiden Zimmer Genovevas laſſen ſich ſehr leicht vereinigen, wenn man das Bett in eine Art von Alkoven legt, der in der erſten der beiden Szenen durch einen Vorhang geſchloſſen iſt. Die ganze Wirkung des Aktes hängt von einer raſchen Bewältigung der Verwandlungen ab. Wird er durch ein dreimaliges Fallen des Zwiſchenvorhangs und lange Pauſen auseinandergeriſſen, wird namentlich die kurze Szene mit Dragos Ermordung, die höchſtens drei Minuten ſpielt, durch eine Verwandlungspauſe von fünf Minuten von dem Vorangegangenen losgeriſſen, ſo wird die ganze Wirkung dieſes Aktes

Digitized by Google

mit ſeiner wundervollen dramatiſchen Steigerung unterbunden und zugrunde gerichtet. Wird es dagegen möglich gemacht — was mit Hilfe der modernen Technik, der Drehbühne oder der Schiebebühne, an ſich ein leichtes iſt — daß ſich die Verwandlungen dieſes Aktes blitzſchnell bei offener Bühne vollziehen, ſo wird der dritte Akt zu einer dramatiſchen und theatraliſchen Wirkung geführt, von der ſich der Leſer kaum eine Ahnung zu machen vermag. Dann kann das Stück, zum großen Segen der Geſamtwirkung, bis zum Schluſſe des dritten Aktes ohne jede größere Unterbrechung durchgeſpielt werden; erſt an dieſer Stelle tritt eine längere Pauſe ein.

Die Achillesferſe des Stückes iſt der vierte Akt. Das zeigt ſich namentlich bei der Aufführung, ſofern man ihn nach dem unveränderten Originale ſpielen will. Die weitere Entwicklung Golos wird in der erſten Szene völlig undramatiſch, in rein epiſcher Weiſe gegeben. In einer wahrhaft rührenden Unbeholfenheit der theatraliſchen Technik erzählen ſich Katharina und Golo hier Dinge, die ſie ſich nie und nimmer in ſolcher Weiſe erzählen können und die ſie eben nur deshalb erzählen, weil das Publikum erfahren muß, was zwiſchen dem dritten und vierten Akt geſchehen iſt. Beſonders mißlich für die theatraliſche Wirkung dieſes Aktes iſt ſeine Zerreißung in drei verſchiedene ſzeniſche Bilder. Hier empfiehlt es ſich, dem Vorbild zu folgen, das der Dichter ſelbſt in ſeinen beiden Theaterbearbeitungen gegeben hat. Er beſeitigte die beiden erſten Szenen, die in der Halle des Schloſſes und in Siegfrieds Herberge zu Straßburg ſpielen, und gab dem Akt einen einheitlichen Schauplatz, indem er ſeinen ganzen Inhalt auf die dritte, in Margaretas Straßburger Behauſung ſpielende Szene beſchränkte. Die weſentlichen Beſtandteile der beiden ausgefallenen Szenen wurden in einem neu gedichteten Geſpräche zwiſchen Golo und der alten Here an zweiter Stelle des Aktes eingefügt. Dichteriſch konnte dieſe radikale Operation natürlich nicht ohne einige ſchmerzliche Opfer ausgeführt werden. Namentlich den Fortfall der zweiten, in Siegfrieds Straßburger Herberge ſpielenden Szene wird man in mancher Hinſicht bedauern. Aber vom Standpunkt der Theaterwirkung iſt die Verkürzung dieſes heiklen Aktes und die Beſeitigung der beiden Verwandlungen ein ſo bedeutender Gewinn, daß die Nachteile dagegen verſchwinden

Digitized by Google

und daß man sich deshalb nicht bedenken sollte, dem erprobten Beispiele zu folgen, das hier der Dichter im Verein mit seinen ersten dramaturgischen Beratern gegeben hat. Auch so bleibt der vierte Akt mit seinem Zauberhokuspokus in Margaretas Hexenheim und der seltsamen Heiligenmystik, die in Dragos Geistererscheinung mit einem Male in die Dichtung tritt, noch immer ein sehr gefährlicher Teil des Stückes. Je rascher der Zuschauer über die Vorgänge dieses Aktes hinweggeleitet wird, desto vorteilhafter ist das für die Wirkung des Ganzen[2]).

Im fünften Akt erhebt sich das Drama wieder auf seine volle dichterische Höhe. Der wesentliche Inhalt des ersten Gesprächs zwischen Golo und den beiden Mordgesellen kann an entsprechender Stelle in die Kerkerszene eingeschoben werden, so daß der Akt mit dieser Szene, unter Ersparung einer Verwandlung, beginnen kann. Die beiden Szenen im Walde, in ihrer unheimlichen, schweren Gewitterstimmung, erheben sich zu einer wahrhaft dämonischen Größe und sind der tiefsten Wirkung auf der Bühne fähig. Der Schluß des Aktes ist nach dem Vorbild der Bühnenfassungen derart einzurichten, daß Golo mit dem Entschlusse, sich zu blenden, von der Szene stürzt. Der Geblendete selbst soll auf der Bühne nicht mehr sichtbar sein. Was für die dramatische Wirkung Bedeutung hat, ist nur Golos *Entschluß* zu dieser Tat und nicht die brutale Realität ihrer Ausführung.

Das Nachspiel zu „Genoveva" ist im strengsten Sinne unorganisch und liegt außerhalb des ursprünglichen Planes und der leitenden Idee dieser gewaltigen Tragödie. Aber nur doktrinäre Erwägung vermöchte aus diesen Gründen die herrliche Dichtung, dies in Hebbels gesamter Dichtung einzig dastehende, unbeschreiblich liebliche und reizvolle Idyll, von der heutigen Bühne zu verbannen. Es kann nicht verkannt werden, daß für das große, ungelehrte Publikum gerade das Nachspiel für den Erfolg des Stückes auf den heutigen Theatern entscheidend ist. Durch die warme, sonnige Frühlingsstimmung eines echt deutschen Waldbildes muß dabei ein scharfer und wirksamer Kontrast zu den düsteren, gewitterschwülen Waldszenen des fünften Aktes geschaffen werden.

Der Text im einzelnen bedarf durchweg einer energischen Ver-

Digitized by Google

Kürzung, vor allem in den erſten Akten, bei den überlangen und theatraliſch unmöglichen Selbſtgeſprächen und Seitenreden Golos. Daß die Szene des alten Juden ebenſowohl wegen ihrer dichteriſchen Bedeutung im Geſamtwerk, wie wegen ihrer hohen theatraliſchen Wirkſamkeit unter allen Umſtänden erhalten werden muß, iſt heute ſelbſtverſtändlich. Anders ſteht es mit der Erzählung des Ritters Triſtan. Man mag die dichteriſche Schönheit dieſer Erzählung bewundern: dramatiſch iſt ſie ein toter Punkt in dem Organismus des dritten Aktes. Ihre innere Beziehung zu den Vorgängen des Dramas — die Kontraſtierung der entſagenden Türkin zu dem ſelbſtiſchen Begehren des Chriſten Golo — iſt geſucht und gekünſtelt und kann dem naiven Hörer unmöglich verſtändlich werden. Was man etwa als den dramatiſchen Zweck dieſer Szene bezeichnen könnte, eine letzte Warnung Golos vor der Kataſtrophe, wird dadurch völlig hinfällig, daß dieſe Warnung auf Golo keine Wirkung übt. Zudem iſt es dem Darſteller des Golo ganz unmöglich, den Eindruck, den Triſtans Erzählung etwa auf ihn hervorbringen könnte, in ſeinem Spiele anſchaulich zu machen. Er und Genoveva ſind zu ſtummen Zuhörern bei der Erzählung verurteilt. Sie iſt das wahre Schulbeiſpiel einer undramatiſchen Erzählung, d. h. einer Erzählung, die dramatiſch ohne jede Wirkung auf die beteiligten Perſonen bleibt. An einer Stelle des Stückes, wo die dramatiſche Entwicklung mit fieberhaft nach vorwärts drängt, ſchiebt ſich ein breiter, epiſcher Bericht ein, den nicht die dramatiſche Notwendigkeit, ſondern der ſpintiſierende Kunſtverſtand des Dichters erſonnen hat und deſſen innere Beziehung zu den Vorgängen des Dramas nur der nachprüfende Verſtand zu enthüllen vermag. Laube und Dingelſtedt waren vom Standpunkt des praktiſchen Theaters völlig im Recht, wenn ſie die Erzählung beſeitigten. Hebbel ſelbſt, der die Judenſzene zäh verteidigte und ſie für die Aufführung zu retten ſuchte, hat Triſtans Erzählung willig preisgegeben. Das ſollte auch für das heutige Theater entſcheidend ſein.

Digitized by Google

Heinrich Laube und Eduard Devrient.

Wo von den führenden Geistern in der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts gesprochen wird, pflegt man hergebrachterweise die Namen Laube und Dingelstedt wie die eines zusammengehörigen Dioskurenpaares an erster Stelle zu nennen. Diese Zusammenstellung ist insofern berechtigt, als man das Gesetz des Kontrastes dabei im Auge hat. In menschlicher, wie in künstlerischer Beziehung kann man sich keine größeren Gegensätze denken als Laube und Dingelstedt. Hier die kraftvolle und knorrige Derbheit des warmblütigen, ganz und gar von dem Interesse seiner Sache erfüllten Draufgängers, dort die kühle und aalglatte diplomatische Kunst des mit Menschen und Dingen souverän spielenden Hofmanns; hier eine schlichte, beinahe puritanische Natürlichkeitskunst, die in dem gesprochenen Wort und der harmonischen Ausbildung des schauspielerischen Ensembles das Endziel aller Bühnenkunst erblickte, dort eine raffinierte Kunst der szenischen Ausstattung, die sich in erster Linie an den Gesichtssinn wendete und an Stelle der Nüchternheit und Dürftigkeit des bisherigen Bühnenbildes einen blendenden dekorativen Rahmen zu setzen suchte.

Man wird Dingelstedts Verdienste in der Geschichte der Regiekunst nicht unterschätzen dürfen. Sie lagen weniger in der historischen Echtheit, der Üppigkeit und dem Glanze, die seine in Makartschen Farbentönen sich bewegende Ausstattungskunst dem Theater zuführte, als in dem einen wichtigen Punkte: daß das Stimmungsmoment der Dichtung, das bis dahin vielleicht allzusehr vernachlässigt worden war, mehr als bisher in seine gebührenden Rechte trat. Und auch dadurch hat sich Dingelstedt um die deutsche Bühne und speziell um das Wiener Burgtheater ein dauerndes Verdienst erworben, daß er den Kreis des Repertoires nach der Seite der Weltliteratur durch eine Reihe von Werken, deren

Digitized by Google

Aufführung Laubes praktiſche, aber allzu engherzige dramaturgiſche Doktrin mit Entſchiedenheit von ſich gewieſen hatte, ſo vor allem der Shakeſpeareſchen Königsdramen, des „Sturms“ u. a., in erfolgreicher Weiſe erweiterte.

Sieht man von den Punkten ab, in denen Dingelſtedts Tätigkeit einen wirklichen Fortſchritt gegenüber den Leiſtungen ſeiner Vorgänger bedeutete, ſo kann man Laubes Andenken keinen verkehrteren Dienſt erweiſen, als wenn man Dingelſtedts Namen mit dem ſeinigen zuſammen nennt, in einer Weiſe, die die Bedeutung beider Männer als Regiſſeure und Bühnenleiter etwa auf dieſelbe Stufe zu ſtellen ſcheint. Darin liegt eine grobe Verkennung Laubes ſowohl wie Dingelſtedts. Ein Abgrund trennt beide Dramaturgen, nicht nur in der völligen Verſchiedenheit ihres Weſens und ihres Charakters, auch in dem Werte und der Bedeutung ihrer dramaturgiſchen Lebensarbeit.

In den Nachträgen zu ſeinen Erinnerungen, die Laube 1883 in der „Neuen Freien Preſſe“ herausgab, erzählte er von einem Geſpräch, das einſtmals in heiterer Sektlaune zwiſchen ihm und Dingelſtedt geführt wurde. Das Glas am Munde rief er (Dingelſtedt): „Höher, höher hinauf muß man!“ Und als er ausgetrunken, fuhr er fort: „Aber Sie tun ja, Laube, als ob Sie das Theater wirklich intereſſierte!“ — „Warum wär' ich denn ſonſt dabei!!“ erwiderte ich. — „Ach, warum nicht gar!“ rief er, „das iſt ja doch nur die Stufe, welche man benutzt, um weiter und weiter aufzuſteigen.“

Dieſe kleine Geſchichte iſt charakteriſtiſch, auch wenn der Wortlaut des Geſprächs der von Laube ſo hochgeſchätzten Wirkung zuliebe eine gewiſſe epigrammatiſche Zuſpitzung durch den Erzähler erhalten haben ſollte. Auch was Laube ſonſt an derſelben Stelle über Dingelſtedt berichtet, iſt ſehr intereſſant und beachtenswert. Seine Wertſchätzung Dingelſtedts als Bühnenleiter iſt vielleicht mit einer gewiſſen Vorſicht aufzunehmen. Das berechnende und ſelbſtgefällige Strebertum des ehemaligen kosmopolitiſchen Nachtwächters, der ſeine Blicke ſchon in München und Weimar auf die Wiener Hofburg gerichtet hatte und aus ſeinen hochfliegenden Plänen und Hoffnungen kein Hehl machte[1]), mußte Laubes offener Kern-

Digitized by Google

natur in hohem Grade zuwider ſein. Die perſönliche Abneigung übertrug ſich unwillkürlich auch auf die Beurteilung des Künſtlers. Seinen Nachfolgern auf dem Direktionspoſten des Burgtheaters vermochte er — an ſich gewiß ſehr erklärlich — nur ſchwer ganz gerecht zu werden. Aber auch wenn man dieſe beſonderen Umſtände berückſichtigt und Laubes Urteil über Dingelſtedt dementſprechend zu retuſchieren ſucht, bleibt in jenen Erinnerungen noch genug, was als höchſt charakteriſtiſches und unanfechtbares Material zur Beurteilung von Dingelſtedts dramaturgiſchem Wirken gelten muß.

Ihm fehlte vor allem das eine, was immer und ewig der Kernpunkt für die Tätigkeit des Regiſſeurs und ein gedeihliches direktoriales Wirken bleibt: ein inneres Verhältnis zur theatraliſchen Kunſt, ein Verhältnis vor allem zu der Kunſt des Schauſpielers. Es war ſo gut wie nichts in ihm von dem, was Laube in erſter Linie zum bedeutenden Theaterdirektor gemacht hat: es war nichts in ihm vom Komödiantenmeiſter; er beſaß nichts von der wichtigen Gabe, den Schauſpieler zu führen und zu erziehen. Die erſte und vornehmſte Aufgabe einer künſtleriſch geführten Bühne, das Perſonal zu einem geſchloſſenen und einheitlichen Enſemble heranzubilden, ſtand ihm in zweiter Linie. Was ihn intereſſierte, war die Szene als Bild. Aber auch hier war ſein Intereſſe ſprunghaft und launenhaft. Wo ſein perſönlicher Ehrgeiz ihm Lorbeeren verſprach, ließ er alle Saiten ſeiner ohne Zweifel bedeutenden Begabung erklingen; vieles andere aber, und vielfach das wichtigſte, wurde verſäumt und vernachläſſigt. Er kam im Grunde nie über einen gewiſſen Dilettantismus hinaus, der ſich mit genialer Nonchalance nur um das ernſtlich kümmerte, was ſein launiſches Intereſſe gerade reizte. Sein Ziel war nicht die innere Gediegenheit des Inſtitutes, ſondern der Ruhm ſeiner Bühne nach außen; Reklame und Senſation waren ſeine eigentliche Loſung; er wollte blenden und Aufſehen erregen durch Neues und Ungewöhnliches. „Er ſetzte in Szene auf den äußeren Schein hin, unbekümmert um den richtigen Ausdruck der Muskeln, Nerven und Seelenzuſtände des Stückes. Er vernachläſſigte total die Schauſpieler und deren eigentliche Kunſt.“ Dingelſtedt iſt der Vater der modernen Virtuoſenregie, die, unbekümm-

Digitized by Google

mert um die höheren Zwecke des Kunſtwerks, vor allem ſich ſelbſt in glänzende Beleuchtung zu ſetzen ſucht.

Laubes Wirken, in ſeiner ſyſtematiſchen, ſtets nur auf die Sache gerichteten Gediegenheit und Gleichmäßigkeit bildet in allem den denkbar ſchroffſten Gegenſatz zu dem ſchillernden äußeren Glanze von Dingelſtedts Direktionsführung. Dieſer unvereinbare Gegenſatz liegt in den Naturen beider Männer begründet; das Geheimnis von Laubes Wirken lag in der Macht ſeiner Perſönlichkeit. Dieſe fehlte dem kühlen, mit der Kunſt nur ſpielenden Dingelſtedt; es fehlte ihm das, was die Grundbedingung für jedes nachhaltige künſtleriſche Wirken bildet: der tiefe Ernſt und die heilige Flamme der Begeiſterung. Ihm fehlte die Wärme, und darum hat er auch nie eine erwärmende künſtleriſche Wirkung ausgeübt.

Iſt es ſomit nur aus dem Geſetze der Kontraſtwirkung zu entſchuldigen, wenn der Name Dingelſtedts mit dem von Laube in einem Atem zuſammen genannt wird, ſo müßte dagegen ein anderer Name mit dem ſeinigen in den Annalen der Theatergeſchichte unlösbar verbunden bleiben, ein Name, der auffallenderweiſe nur höchſt ſelten in dieſem Zuſammenhange auftaucht: der Name von Eduard Devrient.

Hier ſtehen ſich nicht zwei entgegengeſetzte, ſondern zwei verwandte Naturen gegenüber — verwandt wenigſtens in ihrem Verhältnis zum Theater und zur Schauſpielkunſt, verwandt in der Wärme ihres künſtleriſchen Empfindens, verwandt in den Grundzügen ihres Programms und ihrer künſtleriſchen Anſchauung, verwandt in dem Charakter und der Bedeutung ihres künſtleriſchen Lebenswerks.

Trotz der zahlreichen Analogien, die das direktoriale Wirken dieſer beiden Dramaturgen bietet — ſie werden dadurch vermehrt, daß beide ſo gut wie gleichzeitig, der eine achtzehn Jahre als Direktor des Burgtheaters 1849—1867, der andere genau dieſelbe Friſt als Leiter des Karlsruher Hoftheaters 1852—1870, gewirkt haben — trotz der ſich beinahe aufdrängenden Notwendigkeit, bei dem einen dieſer Männer auch des andern zu gedenken, werden ihre Namen in unſerer dramaturgiſchen und theatergeſchichtlichen Literatur nur äußerſt ſelten zuſammen genannt. Nicht nur in der engeren Theater-

Digitized by Google

welt, auch in der Literatur im allgemeinen steht der Name Devrients hinter dem von Laube ganz bedeutend zurück; er vermag sich an Popularität nicht im entferntesten mit diesem zu messen. Ja, es gehört durchaus nicht zu den Seltenheiten, daß von den großen dramaturgischen Führern in der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts die Rede ist, daß Immermann, Laube, Dingelstedt, Georg von Meiningen u. a. eingehend in ihren Verdiensten gewürdigt werden, ohne daß der Name Devrients, des Geschichtschreibers der deutschen Schauspielkunst, der in mehr als einer Hinsicht der direkte Vorgänger vieler späteren künstlerischen Bewegungen gewesen ist, überhaupt nur mit einem Worte dabei erwähnt wird. Sehr bezeichnend für das Verhältnis zwischen Laube und Devrient, in ihrer Popularität und ihrer Wertschätzung in weiteren Kreisen, ist der literarische Niederschlag, den die Zentenarfeier des Geburtstages beider Männer in der deutschen Presse gefunden hat. Die bibliographische Übersicht, die das Literarische Echo über die zu Laubes hundertstem Geburtstag erschienenen Festartikel und Aufsätze herausgab (VIII, S. 147 ff.), umfaßte dreieinhalb Spalten dieser Zeitschrift; es gab kaum eine Zeitung von einiger Bedeutung, die Laubes nicht mehr oder minder ausführlich bei dieser Gelegenheit gedachte; die Wiener Zeitungen brachten besondere Laube-Nummern, die „einen förmlichen Ahnenkult" mit dem Gefeierten trieben. Im Gegensatze hierzu nahm die Bibliographie des Literarischen Echos über die Veröffentlichungen zum hundertsten Geburtstag Devrients (1901, III, S. 1625) im ganzen nicht mehr als acht Zeilen in Anspruch; es sind im ganzen — drei volle Festartikel, die hier als Beiträge der deutschen Presse zur Zentenarfeier des Geschichtschreibers der deutschen Schauspielkunst verzeichnet sind[2]).

Dieses Zahlenverhältnis spricht ganze Bände. Man wird zur Erklärung daran erinnern müssen, daß Laube nicht ausschließlich, wie Eduard Devrient Dramaturg, Theaterleiter und Historiograph des deutschen Theaters gewesen ist. Laubes Bedeutung ist ohne Zweifel eine universellere; er war als Dichter auf den verschiedensten Gebieten tätig, er war gleichzeitig Politiker, Kulturhistoriker, Essayist, Theaterkritiker und manches andere; er hat in der Geschichte einer bedeutenden und einflußreichen literarischen Bewegung eine wichtige

Digitized by Google

führende Rolle gespielt; er hat in dieser Eigenschaft weitverzweigte Beziehungen zu allen ersten Geistern Jung-Deutschlands gepflegt. Laube war eine starke und scharfkantige Persönlichkeit, deren markanter Charakterkopf sich der Erinnerung seiner Zeitgenossen mit Recht in weithin erkennbaren Konturen eingeprägt hat.

Dies erklärt sehr vieles in Laubes Verhältnis zur Nachwelt gegenüber dem ausschließlich in den relativ engen Grenzen der deutschen Theaterwelt lebenden Theaterfachmann Devrient. Es erklärt vieles, aber nicht alles. Denn gerade die Zentenarfeier von Laubes Geburtstag hat gezeigt, daß auch er fast ausschließlich in seiner Eigenschaft als praktischer Dramaturg im Gedächtnis der Welt weiterlebt. Was der Dichter und Politiker Laube geschaffen, ist heute schon zum großen Teile veraltet und überlebt; was von Laube wahrhaft lebendig ist und seine Bedeutung nie verlieren wird, ist das Wirken des Dramaturgen, des Bühnenleiters.

Hier aber, auf seinem eigensten Gebiete, tritt ihm in Eduard Devrient ein ebenbürtiger, in mancher Hinsicht sogar ein überlegener Rivale zur Seite. Die Gründe, weshalb sich die Spuren von Devrients Wirken im Vergleiche zu Laubes Schaffen in so rascher und höchst auffälliger Weise verwischt haben, müssen also noch anderswo zu suchen sein. Sie liegen in erster Linie in dem Schauplatze seiner Tätigkeit: Eduard Devrients direktoriales Wirken war ausschließlich auf Karlsruhe beschränkt. Die vorübergehende Periode seiner Dresdener Regietätigkeit, die durch die Konflikte mit seinem Bruder Emil nach kürzester Frist unterbunden wurde, kommt nicht in Betracht, da sie unter den obwaltenden Umständen keine tieferen Spuren hinterlassen konnte; um so mehr, als seiner Regietätigkeit hier die umfassenden Vollmachten fehlten, ohne die ein erfolgreiches und nachhaltiges Wirken auf dem Gebiete des Theaters unmöglich ist. Laube hatte das Glück, in Wien, in Leipzig und wieder in Wien, jedesmal an exponierter und weithin sichtbarer Stelle stehend, jedesmal mit den notwendigen unbeschränkten Vollmachten ausgestattet, seine direktoriale Begabung erproben zu können. Laube arbeitete unter den Augen der gesamten literarischen Welt; aller Blicke waren auf den Direktor des Hofburgtheaters gerichtet. Ähnlich war es in Leipzig, ähnlich — trotz aller finanziellen Misere — bei der Leitung

Digitized by Google

des Wiener Stadttheaters. Wiens erste kritische Kräfte, allen voran Ludwig Speidel, haben der Welt über Laubes direktoriales Wirken berichtet. Jede künstlerische Unternehmung Laubes, die von einiger Bedeutung war, fand ihren langanhaltenden Widerhall in der deutschen Theaterwelt. Zahlreiche Vertreter der deutschen Geisteswelt, deren Urteil von maßgebendem Einfluß war, hat er als Gäste in den Räumen seines Theaters begrüßt. Autoren, deren Werke er in Szene setzte, hatten Gelegenheit, ihn am Regietisch zu beobachten; was davon in die Öffentlichkeit drang, hat in entscheidender Weise dazu beigetragen, das Bild des Regisseurs Laube für die Nachwelt lebendig zu erhalten.

In durchgehendem Gegensatze zu dem Sonnenkind Laube stand Eduard Devrient auch auf dem Höhepunkt seiner Lebenstätigkeit, während seines Karlsruher direktorialen Wirkens, mehr oder minder im Schatten. Karlsruhe trug in den fünfziger und sechziger Jahren den Charakter einer mittleren Provinzstadt, mit der sauberen, aber bedrückenden Atmosphäre der kleinen Residenz- und Bureaukratenstadt. Die Zahl derer, die ein ernsteres künstlerisches Interesse an der Entwicklung und dem Gedeihen des Theaters nahmen, war verschwindend klein. Es war für das Gros des aus den Beamtenfamilien und der Hofgesellschaft sich zusammensetzenden Abonnentenpublikums, das der behaglichen und wohlakkreditierten Gewohnheit des Theaterbesuches huldigte, ziemlich gleichgültig, ob die Komödie, mit der man am Abend seine Zeit verbrachte, etwas besser oder weniger gut gespielt wurde. Noch gleichgültiger waren die Leistungen dieses Theaters für die Außenwelt, die im allgemeinen wenig genug erfuhr von dem, was Devrient in Karlsruhe ins Leben rief. Was die lokale Presse über das Theater zu melden wußte, kam, abgesehen von einer Broschüre, in der Wilhelm Koffka zwei Jahre nach Devrients Dienstantritt mit weitsehendem Blick über die Karlsruher Theaterreform berichtete[3]), für die weitere Öffentlichkeit kaum in Betracht; was in maßgebende auswärtige Zeitungen oder Fachblätter drang, war außerordentlich wenig, das wenige meist unzulänglich und in keiner Weise erschöpfend. Auswärtige Gäste, die berufene Zeugen von Devrients Schaffen gewesen wären, konnte das Karlsruher Theater nur relativ selten in seinen Räumen be-

Digitized by Google

grüßen; es gehörte zu den Ausnahmen, wenn sich Fremde in die etwas abseits liegende und als herzlich langweilig verschriene badische Residenz verirrten. Der einzige Bericht eines Augenzeugen, der uns das direktoriale Wirken Devrients mit Liebe und Sachkenntnis gezeichnet hat, ist der prachtvolle Aufsatz aus der Feder von Gustav Freytag[4]), der wohl gelegentlich der Aufführung eigener Werke als Gast in Karlsruhe vorsprach. Daß Devrient am Karlsruher Theater Verhältnisse schuf, die in ihrer Art mustergültig waren und an deutschen Bühnen ihresgleichen suchten, hat auf die Theaterwelt und ihre Entwicklung im großen keinerlei nennenswerten Einfluß geübt. Devrient mußte sich als Lohn, wenn er auf seine Lebensarbeit am Karlsruher Hoftheater zurücksah, mit dem idealen Momente begnügen, das er schon 1857, nach fünfjähriger Tätigkeit, in jene Worte seiner Aufzeichnungen gekleidet hatte[5]):

„Wenn Karlsruhe sehr abseits liegt, ein für meine Intentionen unvorbereitetes, ja feindlich gestimmtes Publikum und knappe Mittel bietet, so gehört die Überwindung dieser Hindernisse nun einmal zu meiner Aufgabe, und wenn mir diese gelingt, so kann dies um so mehr für den Beweis gelten, daß eine auf das Ideal gerichtete konsequente Theaterführung selbst unter den ungünstigsten Umständen möglich sei! Diesen Beweis zu führen, halte ich für meine Lebensaufgabe, darum setze ich getrost meine letzten Jahre und letzten Kräfte an die Karlsruher Direktion und überlasse die Wirkung meiner Arbeit — ob groß, ob klein — dem großen Haushalt im Laufe der Dinge!“

Wenn diese Wirkung seiner Arbeit im großen Haushalt des deutschen Theaterwesens nicht ganz dem Werte und der Bedeutung dieser Arbeit entsprach, so bewahrheitete sich hier einigermaßen die von Laube so oft mit Nachdruck hervorgehobene Beobachtung, daß als erste Bedingung für ein wirkungsvolles und einflußreiches theatralisches Wirken eine wirkliche Hauptstadt und ein aus den verschiedensten Elementen zusammengesetztes großstädtisches Publikum notwendig sei. Als wirkliche Theaterstädte, wo eine dramaturgische Tätigkeit im großen Stil sich lohne, wollte Laube nur Wien und Berlin und allenfalls noch Leipzig gelten lassen. In den kleinen Residenzen aber vermißte er ein freies und unabhängiges kritisches

Digitized by Google

Publikum, das nach seiner Ansicht der wichtigste und in erster Linie ausschlaggebende Faktor für eine gedeihliche Führung des Theaters sein mußte. Im Gegensatze zu dem „wirksamen Publikum“ einer großen Hauptstadt, das den Bühnenleiter öfter zur Umkehr, zu Umwegen und zum Lernen nötige, habe der Dramaturg es vor dem Publikum der kleinen Residenz ja viel leichter:

„Da wird die Autorität respektiert, da kann viel konsequenter aus den gewonnenen ästhetischen Grundsätzen heraus gewirkt werden. Man sehe doch auf Weimar und auf Goethe hin zu Ende des vorigen, zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts! Der stolze Dichter ließ sich gar nichts gefallen, das Publikum aber mußte sich alles gefallen lassen. Er ließ nicht einmal schreiben über das Theater, weil dies nur störe“ [6]).

Bei aller Übertreibung und Einseitigkeit, die solchen Anschauungen Laubes innewohnt, bei aller Überschätzung des Publikums und seines Urteils, als eines maßgebenden oder gar eines erzieherischen Faktors in Sachen der Theaterjustiz, kann doch nicht geleugnet werden, daß in seinen Ansichten über die Bedeutung von Großstadt und Kleinstadt im Theaterbetriebe ein Kern unwiderleglicher Wahrheit enthalten ist. Auch Devrient ist zu einem scharfen und rücksichtslosen Lehrmeister des Karlsruher Publikums geworden, das unter den Zügeln dieses unbequemen Lehrmeisters knirschte und sich über die Erziehung, die es zu erdulden hatte, bitter beklagte. Daß diese Erziehung sich hier in durchweg gesunden Bahnen bewegte und nicht der naheliegenden und sonst in solchen Fällen so selten vermiedenen Gefahr verfiel, sich in ein vages und phantastisches Experimentieren zu verirren, das war dem sicheren und gesunden theatralischen Instinkte des dramaturgischen Lehrmeisters zu verdanken. Daß aber die Wirkung von Devrients Arbeit unter dem Fluche der Kleinstadt, unter den besonderen lokalen Verhältnissen der badischen Residenz und allem, was damit zusammenhängt, schwer zu leiden hatte, kann keinem Zweifel unterliegen und gibt den diesbezüglichen Anschauungen Laubes bis zu einem gewissen Maße recht.

Und noch ein Zweites ist von einschneidender Wichtigkeit für die Beurteilung des Verhältnisses dieser beiden Dramaturgen zur Nachwelt und der Nachwirkung ihrer Lebensarbeit. Laube war so klug,

Digitized by Google

der eigene Geſchichtſchreiber ſeiner Theater und damit der Verkünder ſeines eigenen Ruhmes zu werden. In ſeinen Werken über das Burgtheater, das Norddeutſche Theater und das Wiener Stadttheater hat Laube jeweils unmittelbar nach Abſchluß der betreffenden Periode über die Geſchichte ſeiner Bühnenleitungen und ſeine dabei entwickelten Intentionen und Erfolge berichtet. Dieſe Bücher ſind pro domo geſchrieben; es ſind Verteidigungsſchriften im beſten Sinne des Wortes; ſie ſind als ſolche begreiflicherweiſe nicht frei von einer ſtark ſubjektiven Färbung und von einer gewiſſen Einſeitigkeit in der Hervorhebung der Lichtſeiten. Durch die Plaſtik und Kraft ihrer Charakteriſierungen, durch die Fülle ihrer wertvollen Beobachtungen und Wahrnehmungen aus dem Gebiete der praktiſchen Dramaturgie, durch den individuellen Reiz der lebendigen Darſtellung ſind dieſe Schriften zu drei Lehrbüchern der Regiekunſt und der Theaterleitung geworden, die in ihrer Art klaſſiſch zu nennen ſind; ſie haben die Verdienſte und den Ruhm des Theaterdirektors Laube in einem ſeinen eigenſten Intentionen entſprechenden Sinne für alle Zeiten literariſch feſtgelegt.

Eduard Devrient iſt es leider verſagt geweſen, der literariſchen Welt in einer ähnlichen Weiſe über ſeine Karlsruher Direktionsführung zu berichten — ein Verluſt, der nicht bloß im perſönlichen Intereſſe Devrients auf das allerſchwerſte für unſere Theaterwelt zu beklagen iſt. In den Jahren, die auf ſeinen Rücktritt (1870) folgten, war Devrient mit der Vollendung des letzten Bandes ſeines literariſchen Lebenswerkes, der Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt, beſchäftigt. Auch die Herausgabe des gemeinſam mit ſeinem Sohne Otto bearbeiteten ſechsbändigen Deutſchen Bühnen-Shakeſpeare nahm ſeine Zeit in dieſen Jahren in Anſpruch. Dieſe Arbeiten und vielleicht wohl auch dieſe oder jene perſönliche Rückſichten mochten ihn davon abhalten, die Geſchichte ſeiner Karlsruher Bühnenleitung mit eigener Hand für die Öffentlichkeit zu bearbeiten.

Und endlich iſt in dieſem Zuſammenhang noch ein Drittes zu beachten. Das Perſonal, das Devrient in Karlsruhe zur Verfügung ſtand, vermochte ſich wohl im Enſemble, nicht aber in der Bedeutung ſeiner Einzelkräfte mit dem großenteils erſtklaſſigen künſtleriſchen Materiale zu vergleichen, das Laube ſich im Burgtheater heran-

Digitized by Google

zuziehen in der Lage war. Wohl iſt es nicht ganz richtig, daß es Devrient, wie Laube auf Grund eines flüchtigen Beſuches in Karlsruhe urteilte, an ſogenannten erſten Kräften vollſtändig gemangelt habe. Devrient hatte das Glück, vor allem in Rudolf Lange, in deſſen Gattin Johanna Scherzer, ſpäter in Oskar Höcker u. a. einige Talente allererſten Ranges zu beſitzen, die nur in jener Zeit, wo die Zentraliſation nach den mammonſpendenden Bühnen der Großſtädte den Mittelbühnen noch nicht ſo verhängnisvoll war, wie heutzutage, in dem mäßig dotierten Karlsruhe gehalten werden konnten. In ſeinem Geſamtbild natürlich vermochte ſich das Perſonal mit dem reichen Flor erſtklaſſiger Talente, wie Laube ſie zur Verfügung hatte, nicht zu meſſen. Durch die renommierten Schauſpieler des Burgtheaters, die namentlich in ſpäteren Jahren in zahlreichen Gaſtſpielfahrten ihren Ruhm über die deutſchen Bühnen verbreiteten, wurde damit auch der Ruhm ihres dramaturgiſchen Lehrmeiſters und ſeiner Schule in die Lande hinausgetragen. Laubes Schule ſelbſt hat eine feſte Tradition geſchaffen, deren Spuren heute noch nicht völlig vom Burgtheater verſchwunden ſind.

Es iſt ſehr bezeichnend, daß Laube ſelbſt, der ſich als Bühnenleiter mit vollem Recht als Geſinnungsgenoſſe und Geiſtesverwandter Devrients fühlte, die geringe Beachtung und die beſchämende Intereſſeloſigkeit, womit man ſelbſt in den engſten Theaterkreiſen dem Wirken ſeines Karlsruher Zeitgenoſſen begegnete und die ſich höchſt charakteriſtiſch u. a. bei ſeinem Tode 1877 bekundete, mit einer gewiſſen Bitterkeit empfand. Laube hat einen Nachruf auf Devrient, den er in „Nord und Süd“ von 1878 veröffentlichte[7]), mit den folgenden charakteriſtiſchen Betrachtungen begonnen:

„Eduard Devrient ſtirbt in Karlsruhe, und es weht kaum ein Lüftchen der Nachrede über ſein Grab.

Über den kleinſten Kram des Theaters werden lange Artikel geſchrieben — es ſtirbt aber ein Mann, der fünfzig Jahre lang redlich für das deutſche Theater gewirkt, der als Schauſpieler, als Regiſſeur, als Direktor, als Schriftſteller für unſer Theater tätig geweſen, ein Mann, der die erſte ganze Geſchichte des deutſchen Theaters geſchrieben, und faſt alles ſchweigt.

Hier in Wien, wo man ſonſt dem Theater große Aufmerkſamkeit

Digitized by Google

zuwendet, hier in Wien beſonders iſt nichts als ein herkömmlicher Sterbezettel über ihn angefertigt worden. Auch in ſeiner Vaterſtadt Berlin, wo er die erſte Hälfte ſeines Lebens im Dienſte des Hoftheaters zugebracht, hat man ſich obenhin mit dieſer Todesnachricht abgefunden.

Heißt dies Erſchöpfung der Teilnahme an Theaterreform, für welche Eduard Devrient ein ſtrenger Apoſtel war! Ich glaube faſt." —

Die Beziehungen zwiſchen Laube und Eduard Devrient reichen ziemlich weit in die erſten Zeiten von Laubes dramatiſchem Schaffen zu Anfang der vierziger Jahre zurück. Devrient hatte bei der Berliner Erſtaufführung von Laubes dramatiſchem Erſtling „Monaldeschi" — die Breslauer Jugendverſuche nicht gerechnet! — am 9. April 1842 die Titelrolle dieſes Stückes geſpielt. Der Erfolg des Werkes blieb hier weit zurück hinter dem der vor ſechs Wochen vorangegangenen Dresdener Aufführung, wo die Rolle Monaldeschis durch die glänzende Perſönlichkeit von Emil Devrient getragen worden war. Im Gegenſatze zu dem Bruder eignete ſich Eduards Individualität in ihrem ruhigen, verſtändigen, dem phantaſtiſch-leidenſchaftlichen aber völlig abgekehrten Weſen ſehr wenig für die Verkörperung des leichtlebigen Abenteurers, ſo daß der Abfall des ſchwachen Stückes gegenüber dem rauſchenden Dresdener Erfolge nicht zu verwundern war.

Im Gegenſatze hierzu ſtand Eduard Devrient vortrefflich am Platze, als er 1845 bei der erſten Dresdener Aufführung von „Gottſched und Gellert" die Rolle des Gellert zur großen Zufriedenheit des Dichters ſpielte.

Das Stück, deſſen Buchausgabe Eduard Devrient gewidmet iſt, wurde von dieſem, wohl in dankbarer Erinnerung an ſeine durch dieſes Stück geförderten freundſchaftlichen Beziehungen zum Autor, in der Zeit ſeiner Karlsruher Bühnenleitung als erſtes der von ihm eingeführten Laubeſchen Stücke auf die dortige Bühne gebracht (1853). Auch die folgenden, im Laufe der fünfziger und der ſechziger Jahre entſtandenen Stücke Laubes brachte Devrient ſehr raſch, meiſt ſofort nach ihrem Erſcheinen in Karlsruhe zur Aufführung.

Umgekehrt ſtand auch Laube den Bühnenwerken Eduard

Digitized by Google

Devrients mit unverhohlener Sympathie gegenüber. Das war natürlich bei Laubes Vorliebe für Iffland und seiner oft wiederholten Anschauung, daß in dem bürgerlichen Charakterstück der Ifflandschen Schule, das sowohl dem Geschmack des Publikums wie den Fähigkeiten der Schauspieler am besten entspräche, das eigentliche Heil der deutschen Bühne zu suchen sei. „Das Theater selbst erobert niemand leichter, als wer Iffland nachgeht, denn er hat von vornherein außer dem großen Publikum auch sämtliche Schauspieler für sich.“ So begrüßte er auch Devrients bürgerliche Schauspiele „Treue Liebe“ und „Verirrungen“, denen er „warme Menschlichkeit und behagliches Treiben“ nachrühmte und die er 1850 noch als gern gesehene Werke auf dem Spielplan des Burgtheaters vorfand, als willkommene Repertoirestücke und ließ ihnen auch in der folgenden Zeit noch reiche Pflege zuteil werden.

Persönliche Beziehungen wurden wohl bei gelegentlichen Besuchen Laubes in Karlsruhe zwischen diesem und Devrient, wenn auch nur in flüchtiger Weise, erneuert. Auch mehrere Briefe Laubes, die sich im Devrientschen Nachlaß befinden, deuten auf freundschaftliche Beziehungen zwischen beiden Dramaturgen. So richtete Laube 1858 an Devrient die Bitte, die Tochter von Karoline Müller als Schülerin und Elevin in Karlsruhe aufzunehmen; 1860 erbat er sich Devrients Einrichtung der Freytagschen „Fabier“, um sein Buch für die geplante Wiener Aufführung danach einzurichten. Mitte der sechziger Jahre holte sich Laube, der einen tragischen Liebhaber „mit Feuer“ suchte, Fritz Kraftel vom Karlsruher Hoftheater, der hier unter Devrients liebevoller persönlicher Führung die ersten Schritte vom Balletteleven zum Schauspieler gemacht hatte, und veranlaßte nach seinem ersten Wiener Gastspiel vom Mai 1865 seine Erwerbung für die Hofburg.

Es soll Laube nicht vergessen werden, daß er nach Devrients Tode im Oktober 1877 zu den wenigen gehörte, die sich gedrungen fühlten, der Verdienste und der Bedeutung des Heimgegangenen in einigermaßen entsprechender Weise literarisch gerecht zu werden. Er hat diesen Aufsatz in veränderter Fassung 1883 zum zweiten Male veröffentlicht und ihn auch diesmal mit den charakteristischen Worten begleitet:

Digitized by Google

„Die undankbare Welt hat nur dürftige Todesanzeigen ausgegeben, als er vor einigen Jahren in Karlsruhe starb, während sonst über jeden geringen Theaterkram des breitesten berichtet wird. Er verdient aber eine ausführliche Nachrede, denn es war ihm heiliger Ernst um eine Reform des deutschen Theaters."

Diese ausführliche Nachrede ist ihm durch Laubes Hand geworden; sie ist klar, treffend und warm, sie berührt alles Wesentliche und ist wie von einem Hauche der Dankbarkeit durchweht. Laube hebt ausdrücklich hervor — ein charakteristischer Zusatz der umgearbeiteten Fassung von 1883 — daß Devrients „systematischer Sinn für das ganze deutsche Theater" wohl „nicht ohne Einfluß" auf ihn selbst geblieben sei. Er berichtet von den Schwierigkeiten, mit denen Devrient im Kampfe gegen das widerspenstige Karlsruher Publikum zu kämpfen hatte, und von der unerschütterlichen Zähigkeit, die er dabei an den Tag legte. „Ein Devrient glaubt fest an das, was er sich als richtig zurechtlegt, weil er an sich selbst glaubt, und er ist nicht abzubringen von dem Wege, welchen er erwählt hat!" So hatte er schon nach wenigen Jahren ein überraschendes Resultat erzielt. „Das Theater war in seinem Innern streng geordnet, war in seinem Repertoire gediegen, ja schwerwiegend. Die Vorstellungen boten ein wohlgegliedertes Ensemble, in welchem wohl Mangel war an ersten Kräften, aber keinerlei Mangel an zweckmäßiger Leitung, an genauer Abstufung, an promptem Zusammenspiel. — — — Eduard Devrient hatte dies erreicht durch standhaften Sinn, durch standhaften Fleiß. Er redigierte seine in Szene zu setzenden Stücke auf das sorgfältigste, er setzte sie selbst in Szene und war auf den Proben der unermüdliche Leiter, welcher alles, aber alles beobachtete und bedachte. Er behandelte jede neue Vorstellung — sie mochte ein altes oder neues Stück betreffen — wie eine neu zu erledigende Kunstaufgabe. Kurz, er suchte und fand die vielberufene Theaterreform in geistiger Vorbereitung und in Vervollkommnung aller einzelnen Bestandteile eines theatralischen Kunstwerkes, nicht aber in inhaltloser Verkündigung großer Namen und Titel."

Diese Charakteristik Devrients ist im Munde Laubes von doppeltem und dreifachem Gewicht. Keiner war berufener, über die

Digitized by Google

Praxis der Bühnenleitung zu urteilen als er. Seine Würdigung Devrients ist sachlich und gerecht und sucht auch die menschlichen Schwächen des „steinernen Dogmatikers“ nicht zu verhüllen. Die „Sorge um seine Familieninteressen“ hat seine feste Stellung am Karlsruher Hofe schließlich untergraben und die mittelbare Veranlassung zu seinem allzu frühen Sturze gegeben. Auch ihm war es gleich Laube nicht vergönnt, auf seinem Schlachtfelde zu sterben. „Es ist eben Theaterdirektoren höchst selten beschieden, das begonnene Werk ungestört bis an ihr Lebensende zu führen. Der Widersacher gibt es immer eine Legion.“ Diese charakteristische Bemerkung, die Laube erst in der zweiten Fassung seines Aufsatzes einfügte, weist deutlich auf manche bitteren Erfahrungen hin, die ihm in den Jahren zwischen 1877 und 1883 beschieden waren.

Laubes Nachruf auf Eduard Devrient ist aus dem Grund besonders bemerkenswert, weil er, wie auch Weilen mit Recht hervorhebt, in gewissem Sinne ein Bild von Laubes eigenem dramaturgischen Wirken gibt. Laube fühlte sich Devrient in mehr als einer Beziehung verwandt, und darum fand er auch die richtigen Töne zur Würdigung seines Karlsruher Kunstgenossen. —

Verwandt waren sich beide vor allem in dem einen ausschlaggebenden Momente jeder fruchtbringenden dramaturgischen Tätigkeit: sie waren beide Komödiantenmeister im eigentlichen Sinne des Wortes, sie besaßen die große und seltene Gabe, bildend und erzieherisch auf die Schauspieler einzuwirken. Beide, der Literat sowohl wie der ehemalige Sänger und Schauspieler, besaßen die wichtigste Gabe des Dramaturgen: das Lehrtalent, sie besaßen die Fähigkeit, sich dem Schauspieler in seiner Sprache verständlich zu machen, auf ihn einzuwirken und ihn in seinem Können zu fördern. Diese Gabe war für Devrient noch weit wichtiger als für Laube; denn gerade weil er nicht über eine so bedeutende Anzahl erster Talente verfügen konnte wie der Direktor des Burgtheaters, war er um so mehr darauf angewiesen, sich das vorhandene Material durch sorgfältigste Bildung zu einem tauglichen Ensemble heranzuziehen. Wie Laube, war auch er ein Anhänger der Schröder-Iffland'schen Natürlichkeitsschule und erkannte in dem weimarischen Deklamationsstil mit seinen verhängnisvollen Folgen für die

Digitized by Google

Schauspielkunst des Epigonentums einen schweren Schaden für eine gesunde Entwicklung der dramatischen Kunst. Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit waren die ersten und wichtigsten Ziele, die der Schauspieler in seiner Schule zu erringen hatte. Er war wie Laube der eigene Lehrmeister seiner Darsteller, die er vielfach durch persönlichen Unterricht, durch Separatproben in seiner eigenen Wohnung förderte.

Auch in den Grundsätzen für die Repertoirebildung stehen Laube und Devrient in der Hauptsache auf demselben Boden. Beide erstreben einen systematischen Aufbau des Spielplans, der allmählich einen immer größeren Fundus feststudierter Stücke zu schaffen sucht, der das einmal Erworbene, soweit es ernste künstlerische Ansprüche erheben kann, nicht wieder preisgibt, sondern es durch regelmäßige, periodische Wiederkehr für den Spielplan zu erhalten sucht. In diesem Streben allerdings zeigt sich Devrient weit weniger von dem Urteil des Publikums beeinflußt als Laube und sucht im Gegensatze zu diesem auch gegen die hohe Instanz des Publikums seine als richtig erkannten erzieherischen Intentionen mit Beharrlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Ähnlich wie Laube ist auch Devrient von dem Gedanken der Modernität und der Aktualität des Theaters durchdrungen; antiquarische Spielereien, die bloß den Reiz der literarischen Kuriosität besitzen und zudem den Schauspieler in seinem Können nicht zu fördern vermögen, gehören nicht auf die lebendige Bühne. Die jungen, aufstrebenden Talente haben auf das Theater vor allem Anspruch. So wird von Devrient Gustav Freytag gefördert, dessen „Journalisten" in der Karlsruher Erstaufführung vom Januar 1853 ihre maßgebende Bühnengestalt erhalten; die „Fabier" erleben hier unter den Augen des Dichters 1860 ihre Uraufführung. Albert Lindners Talent wird mit „Brutus und Collatinus" 1865 zum erstenmal ans Licht gefördert und auch in seinen folgenden Arbeiten von Devrient begünstigt. Zwei Jahre darauf folgt Laube mit der ersten Wiener Aufführung der Lindnerschen Römertragödie. Neben den Matadoren des Lustspiels und des bürgerlichen Schauspiels finden von den Vertretern des höheren Dramas vor allem Otto Ludwig, Halm, Gutzkow, Mosenthal, Heyse, Nissel, Brachvogel, die Ebner-Eschenbach und zahlreiche

Digitized by Google

andere liebevolle Pflege und Förderung. Dem überragenden Talente Hebbels ſteht auch Devrient ohne das entſprechende Verſtändnis und vor allem ohne eigentliche Sympathien gegenüber. Es iſt charakteriſtiſch, daß ſowohl Laube wie Devrient von den „Nibelungen“ nur die beiden erſten Teile bringen (1863 und 1864) und daß dieſe Dichtung das einzige Werk Hebbels in dem ganzen Devrientſchen Repertoire bleibt, wogegen bei Laube wenigſtens „Genoveva“, von der Wiener Zenſur in eine „Magellona“ umgetauft (1854) und „Michel Angelo“ (1861) vorübergehend auftauchen. „Judith“ war ſchon von Laubes Vorgänger für die Hofburg erworben worden (1849). Auch für die Annahme der „Agnes Bernauer“ ſuchte ſich Laube, wie ſeine Briefe an den Dichter zeigen[8]), mehrmals einzuſetzen, obwohl er ſich innerlich wohl kaum für das Stück zu erwärmen vermochte und ſich nicht in der Lage glaubte, ſeiner Behörde „mit Sicherheit einen Theatererfolg in Ausſicht zu ſtellen“. Jedenfalls blieben ſeine Bemühungen erfolglos. Man war an maßgebender Stelle gegen das Thema eingenommen und fand dies mißlich für ein Hoftheater. Dagegen lehnte Laube den „Gyges“ als „nicht theatraliſch“ von ſich aus ab, obgleich er ihn dichteriſch ſehr hoch ſtellte und ihn, wie er Hebbel ſchrieb, für die „ſchönſte und glücklichſte Arbeit“ hielt, die der Dichter geſchaffen habe.

Auffallend zurück ſtand Devrient in der Pflege Grillparzers; gegenüber der glänzenden Renaiſſance, die dem Dichter an der Wiener Hofburg dank Laubes kräftiger Initiative beſchieden war, gelangte er gleichzeitig in Karlsruhe nur mit zwei Stücken, „Sappho“ und der fragmentariſchen „Medea“, im ganzen in nicht mehr als fünf Vorſtellungen zum Wort — eine ſtiefmütterliche Behandlung des großen Dichters, die freilich mehr der Zeit als dem Theaterdirektor zur Laſt fällt und die damals eben nur in Wien unter Laubes Führung eine rühmliche Ausnahme fand. Dagegen gebührt Devrient das unleugbare Verdienſt, gegenüber der drohenden Überſchwemmung des deutſchen Theatermarktes durch die gefährliche Sturmflut der franzöſiſchen Komödie die Würde deutſcher Kunſt in ungleich höherem Maße gewahrt zu haben, als Laube, der ſich in dieſer Beziehung — auch wenn man

Digitized by Google

den Unterſchied in den Bedürfniſſen der großſtädtiſchen Bühne von denen einer prüden kleinen Reſidenzſtadt willig anerkennen will — namentlich gegen das Ende ſeiner Burgtheaterdirektion und ſpäter im Wiener Stadttheater zu Konzeſſionen verleiten ließ, die ein ernſter künſtleriſcher Standpunkt nicht mehr verteidigen konnte. Gegenüber der Skrupelloſigkeit Laubes in der Ausbreitung des franzöſiſchen Repertoires ließ Devrient nur die beſten Luſtſpiele Scribes und einzelne Werke von Augier, Barrière, Feuillet, Dumanoir, Souveſtre auf der Karlsruher Bühne zu. Dumas und Sardou blieben ausgeſchloſſen; ſelbſt der große Reiz, ſeinen Schauſpielern hier neue und glänzende Aufgaben zu bieten, vermochte Devrients ſtrenge moraliſche Grundſätze, die beinahe an Prüderie grenzten, in dieſer Hinſicht nicht zu durchbrechen.

Bei der Geſtaltung des klaſſiſchen Repertoires begegneten ſich Laubes und Devrients künſtleriſche Anſchauungen in allen weſentlichen Punkten. Ein ſyſtematiſcher Aufbau und eine ſyſtematiſche, von allen Willkürlichkeiten freie Pflege der Klaſſiker ſollte den Beſuchern der Kunſtbühne Gelegenheit geben, ſich alles Bleibende und Beſte aus dem reichen Schatze der Vergangenheit aus eigener Anſchauung anzueignen. Stufenweiſe wurde da wie dort in fortwährenden Neueinrichtungen und Neuinſzenierungen das geſamte klaſſiſche Repertoire dem Theater von neuem erobert.

Dieſe Bemühungen kamen in erſter Linie Shakeſpeare zugute, deſſen großenteils veraltete und überlebte Bearbeitungen durch neue Einrichtungen des Textes zu erſetzen waren. Laube und Devrient ſtanden auf dem Standpunkt, daß die Dramen des Briten, im Gegenſatze zu den phantaſtiſchen Liebhabereien der romantiſchen Schule, der Technik und dem Geſchmack des heutigen Theaters anzupaſſen ſeien. Laubes beinahe fanatiſcher Haß gegen die Auswüchſe eines übertriebenen Shakeſpearekultus und alle bloß gelehrt-antiquariſchen Beſtrebungen gegenüber den Forderungen des praktiſchen Theaters iſt bekannt. Der übertriebene Wert, den er der äußeren theatraliſchen Form und der groben Theaterwirkung beilegte, verführte ihn zu manchen Einſeitigkeiten und unerlaubten Willkürlichkeiten. Es iſt ſicher, daß Devrients Bearbeitungen Shakeſpeareſcher Dramen den Einrichtungen, die Laube ungefähr gleich-

Digitized by Google

zeitig für die Burg herstellte, in jeder Beziehung bedeutend überlegen waren[9]). Eduard Devrient, der Theaterfachmann, war ungleich konservativer, pietätvoller, literarischer als Heinrich Laube, der Literat. Er hielt sich frei von den unglaublichen Versündigungen und Verballhornungen, deren sich Laube, an den Theaterroutinier robustester Art erinnernd, vielfach schuldig machte. Willkürlichkeiten wie die, daß sich im letzten Akte des „Macbeth", nachdem dieser den Tod der Lady erfahren hat, die von dem Tyrannen Gemordeten hinter einer Florkurtine in einem lebenden Bilde zeigten oder die, daß in „Romeo und Julia" eine vom Bearbeiter frei dialogisierte Szene eingeschoben werden durfte[10]): dies und manches andere wäre bei Devrient unmöglich gewesen.

Auch in der Gestaltung der deutschen Klassiker für die Bühne zeigte Devrient im großen und ganzen die feinere und glücklichere Hand. Devrients Einrichtung der „Räuber", die, den Meiningern vorgreifend, zum erstenmal energisch auf die Originalform zurückgriff und dem Stück das Kostüm des 18. Jahrhunderts wiedergab, ferner die des „Don Carlos", die im Kampfe gegen den Schlendrian Unentbehrliches in seine Rechte setzte und die älteren Fassungen mit großem Glück benutzte: diese und manche anderen Arbeiten Devrients suchen in dem Spielplan Laubes vergeblich ihresgleichen. Dabei ist freilich zu berücksichtigen, daß der Direktor des Burgtheaters durch die Wiener Zensur in seinen Intentionen vielfach sehr mißlich gehemmt war. Beinahe gleichzeitig (1852) haben sich Laube und Devrient um das „Käthchen von Heilbronn" das große Verdienst erworben, daß sie an Stelle von Holbeins Verballhornung das Original in einer würdigen neuen Einrichtung zu Ehren brachten. Auch um die Wiedergewinnung eines anderen, längst vergessenen und den Theatern scheinbar verlorenen Werkes, des „Andreas Hofer" von Immermann, haben sich Devrient und Laube, unabhängig voneinander und ebenfalls ungefähr gleichzeitig, verdient gemacht; nachdem Devrient 1861 mit der siegreichen Wiedererweckung des Stückes vorangegangen war, folgte am 18. Oktober 1863 Laube, der sich im Kampfe gegen die Zensur schon längere Zeit für die Aufführung der schönen Dichtung eingesetzt hatte[11]).

Dieselben Anschauungen vertraten beide Dramaturgen ferner in

Digitized by Google

der Frage der Aufführung der Shakeſpeareſchen Königsdramen. Beide ließen nur „Richard II.“, „Heinrich IV.“ und „Richard III.“ ſpielen, Devrient außerdem den außerhalb des Zyklus ſtehenden „König Johann“, den Laube wegen des Widerſtandes der Zenſur nicht durchzuſetzen vermochte. Auch Devrient ſcheint ſich von der loſen epiſchen Form „Heinrichs V.“ und den „grimmigen Szenen“ in den blutigen Bürgerkriegen „Heinrichs VI.“ keine große Wirkung oder keinen dauernden Nutzen für die deutſche Bühne verſprochen zu haben. Von beiden Dramaturgen wurde „Heinrich IV.“, in Erinnerung an das hierin ſchon von Schröder und Schreyvogel gegebene Vorbild, in einen Theaterabend zuſammengezogen.

Den zwanzig verſchiedenen Stücken, aus denen ſich das Devrientſche Shakeſpeare-Repertoire zuſammenſetzte, ſtand im Burgtheater ungefähr die gleiche Zahl von Werken des Briten gegenüber; es fehlten in Wien „König Johann“, der wegen Zenſurſchwierigkeiten erſt unter Laubes Nachfolger gebracht werden konnte, ferner „Der Sturm“ und „Wie es euch gefällt“, in denen Laubes etwas einſeitiger theatraliſcher Dogmatismus keine feſſelnden und brauchbaren Bühnenſtücke zu erkennen glaubte. Dagegen tauchten bei Laube wenigſtens vorübergehend „Cymbelin“ unter dem Titel „Imogena“ (1853) und „Antonius und Kleopatra“ (1854) auf, beide allerdings in höchſt fragwürdigen und willkürlichen Bearbeitungen, die ſchon nach drei und vier Vorſtellungen auf Nimmerwiederſehen von dem Spielplan verſchwanden.

Der prinzipielle Standpunkt in der Beurteilung der Frage, ob das Werk einer vergangenen Epoche für die moderne Bühne taugt oder nicht, war in der Hauptſache auf beiden Seiten derſelbe; nur in der Beurteilung des Einzelfalles gingen die Meinungen auseinander. Im allgemeinen nahm Devrient, trotz ſeiner auch bei ihm vorherrſchenden Abneigung gegen alles nutzloſe literariſche Experimentieren, den freieren und höheren Standpunkt ein. Er vermochte ſich auch für jene Sphäre des rein Poetiſchen zu erwärmen, die Laube, dem Theaterdirektor, mehr oder minder verſchloſſen blieb, wenn ſie nicht gleichzeitig die ſicheren und ſtarken Wirkungen des gut gebauten Theaterſtückes umſchloß. Er zeigte ſich nicht nur in der Geſtaltung der Stücke für die Bühne, ſondern auch in deren Aus-

Digitized by Google

wahl für den Spielplan als eine Natur, die sich auch von rein literarischen Rücksichten leiten ließ. Dieser freiere literarische Standpunkt Devrients bewährte sich auch in seinem wärmeren Entgegenkommen gegen die klassische Literatur des Auslandes, in der Bereitwilligkeit, womit Molière, Calderon, Sophokles und sogar der damals von den deutschen Theatern schon völlig verschwundene Däne Holberg an der Karlsruher Bühne zu Gast geladen wurde. „Meister Gert Westphaler“ und „Der Mann, der keine Zeit hat“ feierten schon lange vor den Versuchen, die man in jüngster Zeit mit diesen Komödien Holbergs unternommen hat[12]), unter Devrient ihre siegreiche Auferstehung (1860 und 1864); und Calderons „Richter von Zalamea“ wurde schon achtzehn Jahre, bevor er durch Wilbrandts Bearbeitung der Vergessenheit entrissen und dem heutigen Theater von neuem geschenkt wurde (1882), in einer auf Immermanns Fassung beruhenden Einrichtung von Devrient zu neuem Leben erweckt (1864). Zur Aufführung gar eines so episch gearteten und den Schulregeln der dramatischen Technik so wenig gerecht werdenden Werkes, wie der Kleistischen „Hermannsschlacht“ (1863), eines so untheatralischen Buchdramas, wie des Uhlandschen „Herzog Ernst“ (1866), und einer so theaterfremden, phantastischen Dichtung, wie des von Laube als „veraltet und machtlos“ bezeichneten Tieckschen „Blaubart“ (1862), hätte sich Laubes nüchterner Schematismus wohl niemals bereit gefunden. Dagegen stimmten beide Dramaturgen darin wieder völlig überein, daß von Goethes „Faust“ nur der erste, nicht aber der zweite Teil auf die Bühne gehöre; die ingrimmigen Auslassungen, womit Laube gegen die Aufführung des zweiten Teils, der „keine ehrliche Aufgabe für unser Theater“ biete, in der „Neuen Freien Presse“ von 1883 wetterte, hätte wohl auch der Theaterdirektor Devrient in allen Hauptpunkten unterschrieben — eine seltsame Ironie im Hinblick auf die hohen Verdienste, die sich später sein eigener Sohn um die Gewinnung des ganzen „Faust“ für die deutsche Bühne erworben hat.

Der äußeren Inszenierung und der Ausstattung, dem Dekorationswesen und der Kostümierung, bekanntlich den Stiefkindern von Laubes Dramaturgie, wurde von Devrient eine im Vergleiche zu dem überschwenglichen und verderblichen Luxus späterer Zeiten aller-

Digitized by Google

dings sehr bescheidene, aber für jene Periode doch liebevolle und sorgfältige Beachtung geschenkt, die das Extrem einer stimmungsmordenden Nüchternheit glücklich zu vermeiden wußte. Die wachsenden Anforderungen an die dekorative Ausstattung veranlaßten Devrient im Laufe seiner Direktion, sich zu der verhängnisvollen, damals zuerst auftauchenden Neuerung des Zwischenvorhangs zu bequemen. Während Laube in klarer Erkenntnis von der Bedeutung des Akteinschnitts für den Bau eines dramatischen Kunstwerkes und in richtiger Würdigung der großen Gefahren, die eine Zerschneidung des zusammenhängenden Aktes durch den Vorhang mit sich brachte, mit konsequenter Energie an der offenen Verwandlung festhielt, ließ sich Devrient von 1865 an bestimmen, den Zwischenvorhang für alle Verwandlungen während des Aktes einzuführen.

Vor einer allzu großen puritanischen Nüchternheit in der szenischen Ausstattung wurde Devrient schon dadurch bewahrt, daß ihm als Direktor des Karlsruher Hoftheaters gleichzeitig die ganze Obhut über die Oper anvertraut war, die noch weniger als das Schauspiel ein gewisses Maß der szenischen Ausstattung entbehren konnte. Durch diese Doppeltätigkeit wurde der Kreis von Devrients direktorialem Wirken trotz der viel kleineren Verhältnisse der badischen Residenz nach einer Richtung hin wesentlich größer, als der des Burgtheaterdirektors Laube. Denn Devrient begnügte sich auch auf dem Gebiete der Oper nicht damit, der oberste Herr zu sein, der Regisseure und Kapellmeister nach ihren eigenen Intentionen walten ließ; er war auch hier die beseelende Kraft des ganzen künstlerischen Betriebes, er hat auch hier an der Vorbereitung und Inszenesetzung der Werke den lebhaftesten persönlichen Anteil genommen. Bei der glänzenden Renaissance, die Devrient den Meistern der deutschen klassischen Oper zuteil werden ließ, indem er Gluck mit fünf, Mozart mit acht verschiedenen Werken dem Spielplan des Karlsruher Theaters zuführte, war er selbst in hervorragendem Maße an der gesamten künstlerischen Arbeit beteiligt; er hat, von Joseph Strauß und später von Hermann Levi unterstützt, mit dem althergebrachten Opernschlendrian von Grund aus aufgeräumt, er hat die Texte zum Teil neu bearbeitet, den vielfach entstellten Dialog durch die ursprünglichen Secco-Rezitative ersetzt, der Inszenierung neue Anregungen

Digitized by Google

gegeben und die ganze darſtelleriſche Wiedergabe in eigener Perſon überwacht. Daß er ſeine theatraliſche Laufbahn als Sänger begonnen und die meiſten Baritonpartien des klaſſiſchen Opernrepertoires ſelbſt ſeinerzeit geſungen hatte, kam ihm dabei in vortrefflicher Weiſe zuſtatten. Joſeph Hauſer, in den fünfziger und ſechziger Jahren einer der erſten und vornehmſten Don Juans der deutſchen Bühne, hat mit das Beſte ſeiner Schöpfungen dem erzieheriſchen Regieeinfluß Eduard Devrients verdankt.

Auf dem Gebiete der Oper bietet Laubes Wirken keine Gelegenheit zum Vergleiche mit der Tätigkeit Devrients. Laube hat nur einmal, während der kurzen Zeit ſeiner Leipziger Direktion, neben dem Schauſpiel gleichzeitig die Oper geleitet. Sie ſtand in zweiter Linie für ſein Intereſſe. Er hat in ſeinem Buche über das norddeutſche Theater ausſchließlich über die Geſchicke des Schauſpiels in Leipzig berichtet.

Deſto mannigfaltiger ſind die Berührungspunkte, die dem Wirken Devrients und Laubes als Führer des Schauſpiels eigentümlich ſind. Und unter den zahlreichen Punkten, in denen ſich ihr Weſen, ihr künſtleriſches Denken und Wirken berührte, ſteht nicht zuletzt die belebende Wärme und der zähe ausdauernde Idealismus ihres Weſens, der ihrem Verhältnis zum Theater ſeine Weihe und ſeinen beſonderen Charakter gab. Wie ſie ſich in ihrem perſönlichen Verhältnis zur dramatiſchen Kunſt glichen, ſo glichen ſie ſich auch in dem herzlichen patriarchaliſchen Verhältniſſe, in dem ſie beide zu dem ihnen unterſtellten Kunſtkörper ſtanden, als Freunde, Förderer und Arbeitsgenoſſen ihrer Künſtlerſchar. Mag dieſes Verhältnis zu den Künſtlern ſich bei den verſchiedenen Individualitäten, dem friſchen, offenen und impulſiven, vielfach derb und ungeſchlacht zugreifenden Kunſtdemokraten Laube und dem ruhigen, vornehmen, zurückhaltenden, ſcheinbar kühlen Ariſtokraten Devrient, in ſehr verſchiedener Weiſe geäußert haben: der Kern des Weſens war bei beiden derſelbe, ſie waren beide warmblütige Künſtlernaturen, ſie waren und wollten nichts anderes ſein als die erſten unter ihresgleichen, ſie waren die echten Schauſpielprinzipale alter Zeit, im vornehmſten Sinne dieſes Worts.

Es war eine ſeltſame Ironie der Kunſtgeſchichte, daß ſie Devrient

Digitized by Google

in dem Literaten Laube den einzigen ihm wirklich ebenbürtigen dramaturgiſchen Führer und Theaterdirektor ſeiner Zeit zur Seite ſtellte. Devrient hat in ſeiner Kunſtgeſchichte mit dem ihm eigentümlichen hartnäckigen Starrſinn das Dogma verfochten, daß im ſtrengſten Sinne nur der Schauſpieler, d. h. der aus dem Schauſpielerſtande hervorgegangene Theaterpraktiker zu einer erfolgreichen Leitung des Schauſpiels berufen ſei. Der Fall Laube ſchien ſeiner Doktrin einen Riß zu geben. Im letzten 1874 erſchienenen Bande ſeiner Kunſtgeſchichte mußte Devrient natürlich auch der direktorialen Tätigkeit ſeines Wiener Kunſtgenoſſen gedenken. Er tat das mit den Worten:

„Wie die Richtung ſeiner dramatiſchen Dichtungen erwarten ließ, griff er ſeine Aufgabe in ihrem Kerne an, er trat mitten in die künſtleriſche Arbeit der Proben, ging in Spannung und Anſtrengung allen voran, er beſichtigte, leitete, befeuerte mit andauernder Energie, oft weidmänniſch raub, rückſichtslos, wohl auch grob, aber das Enſemble gewann wieder das alte Leben, die Periode der Abſpannung war überſtanden.

Laube griff eine Erneuerung und Erhebung des Repertoires rüſtig an, und wenn auch zu fürchten blieb, daß er der franzöſiſchen dramatiſchen Literatur mehr Einfluß geſtatten werde, als zum Gedeihen der deutſchen Kunſt wünſchenswert war, ſo mochte dies teilweiſe durch ſeine unfreie Stellung dem Geſchmack der Wiener vornehmen Welt gegenüber zu entſchuldigen ſein, dagegen durfte man erwarten, daß er dem ernſten Drama, der klaſſiſchen Poeſie mehr Raum ſchaffen werde, als ihr jemals in Wien geworden.“

Dieſe Würdigung iſt ſachlich und gerecht; aber ſie iſt etwas kühl und entſpricht in Umfang und Ausführlichkeit nicht ganz der Bedeutung Laubes. Man kann ſich des Eindrucks nicht erwehren, daß ihn die volle Anerkennung Laubes als Bühnenleiter eine gewiſſe Überwindung koſtete. Und doch hatte Devrient keine Urſache, in den Erfolgen und der Bedeutung von Laubes Theaterdirektion gleichſam einen Irrtum ſeiner eigenen künſtleriſchen Theorien zu erblicken. Denn er konnte ſich ſagen, daß er trotz des ſcheinbaren, durch Laube verkörperten Gegenexempels im Grunde im Recht war bei ſeinem Kampfe gegen die literariſchen Theaterleitungen. Er hatte ſich bei

Digitized by Google

seinem Dogma von der schauspielerischen Bühnenleitung nur in der Formulierung vergriffen. Nicht auf die Ausübung des schauspielerischen Berufes als der conditio sine qua non war der Schwerpunkt zu legen, sondern auf die Notwendigkeit der schauspielerischen Begabung, auf die Beherrschung der gesamten schauspielerischen Technik, auf die Fähigkeit, sich dem Schauspieler verständlich zu machen, in seiner Sprache zu reden, sein Denken und Empfinden zu teilen, vorbildlich auf ihn einzuwirken, auf das ausgesprochene dramaturgische Lehrtalent, auf den sicheren theatralischen Instinkt, auf das, was man mit einem Worte vielleicht als Theaterblut bezeichnen könnte. Dieses angeborene Theaterblut besaß Laube; er war nach allem, was uns berichtet wird, eine starke schauspielerische Begabung, wenngleich er — seltsam genug! — niemals in seinem Leben die Neigung spürte, selbst zu spielen. Weil die Literaten, die an der Spitze deutscher Bühnen standen, jene Eigenschaften nur in den seltensten Fällen besaßen, waren sie nur ganz ausnahmsweise in der Lage, eine fördernde Tätigkeit als Bühnenleiter zu entwickeln. Denn der Literat, dem nicht zugleich die Eigenschaften des Schauspielers gegeben sind, war auf der Bühne zu allen Zeiten ein toter Mann. Ebenso selten waren freilich die Fälle, wo der Schauspieler, unterstützt durch die nötigen literarischen Qualitäten, durch umfassende Bildung, durch einen überlegenen und vornehmen künstlerischen Geschmack, in der Lage war, seine Begabung zur Förderung eines Institutes im großen Stile zu verwenden. Darum ist die Frage, ob sich der Literat oder der Schauspieler mehr zum Theaterleiter eigne, im Grund eine völlig müßige Frage und sollte aus den dramaturgischen Diskussionen endlich verschwinden. Das Regietalent und die besondere dramaturgische Lehrfähigkeit sind eben eine ganz eigentümliche, mit Worten schwer zu definierende Art der künstlerischen Begabung, sie sind ein Talent für sich, das trotz seines engen Zusammenhangs mit dem schauspielerischen Talente von der eigentlichen Ausübung des schauspielerischen Berufes so wenig abhängig ist wie von der Tätigkeit des Literaten.

Laube selbst hat diese Begabung in einer Rede, worin er beim Bankette zur Feier seines siebzigsten Geburtstags am 18. September

Digitized by Google

1876 in Wien für die ihm erwieſenen Ehren dankte, in folgender Weiſe charakteriſiert:

„Um Dramaturg zu ſein in umfaſſender Weiſe, das will ſagen, um kritiſch zu wählen und zu ſichten und zugleich praktiſch ein Theater zu führen, bedarf es einer eigentümlichen Begabung, ich ſage nicht, einer großen Begabung.

Gewiſſe Eigenſchaften, welche ſonſt nicht leicht nebeneinander beſtehen, müſſen in einem ſolchen Dramaturgen eng vereinigt nebeneinander wohnen.

Ich will ſie nicht aufzählen, aber ich beeile mich hinzuzuſetzen, daß eine ſolche Spezialität von Talent — denn eine Spezialität iſt es — ſich ja nicht überheben darf. Sie ſteht an innerem Wert oft weit zurück hinter Männern von anderer Bedeutung und größeren Eigenſchaften. Die größeren Eigenſchaften ſolcher Männer ſind nur nicht ſo gruppiert, wie es die dramaturgiſche Tätigkeit fordert, und der glückliche Dramaturg hat nur ſeine geringeren Eigenſchaften leichter zur Verfügung.“

Dieſe hier charakteriſierten, ſpeziellen Eigenſchaften des Dramaturgen beſaß Heinrich Laube, der Literat — es beſaß ſie Eduard Devrient, der Schauſpieler. Beide beſaßen ſie in einer Vereinigung von ſeltener Harmonie, und darum ſollten beide vereint an der Spitze ſchreiten, wo von den bedeutenden dramaturgiſchen Führern in der Theatergeſchichte des 19. Jahrhunderts die Rede iſt.

Digitized by Google

Georg von Meiningen und seine Bühnenreform.

Am 2. April 1906 beging Herzog Georg von Sachsen-Meiningen, der zweite dieses Namens, das Fest seines achtzigsten Geburtstags.

Aus allen Gauen deutschen Landes strömten damals ehemalige Mitglieder des meiningischen Hoftheaters zu der kleinen thüringischen Residenz, die vormals die Stätte ihres künstlerischen Wirkens gewesen war. Sie wollten sich mit den damaligen aktiven Mitgliedern des meiningischen Theaters in einer sinnigen künstlerischen Huldigung zu einer gemeinsamen Vorstellung von Goethes „Egmont" zusammentun, um ihrem einstigen greisen Führer ihre Glückwünsche zu seinem Ehrentage darzubringen. Es wiederholte sich in ähnlicher Weise das Schauspiel, das die anmutige Werrastadt schon acht Jahre vorher, in den Märztagen 1898, in ihren Mauern gesehen; als Herzog Georg damals mit Ellen Franz, der treuen künstlerischen Beraterin seines Lebens, das Fest seiner silbernen Hochzeit feierte, vereinigten sich alte und junge Meininger zu einer denkwürdigen Vorstellung des „Kaufmanns von Venedig", die selbst in den stummen Statistenrollen der Senatoren mit erlauchten künstlerischen Namen — Artur Fitger, Ludwig Barnay u. a. — prunken durfte, um ihrem hohen Führer an seinem Jubelfeste ein Bild vergangener Tage vor Augen zu zaubern — die damalige Huldigung wie die spätere ein Zeichen der Verehrung und der treuen Anhänglichkeit, in der sich alle ehemaligen Mitglieder der meiningischen Bühne mit dem fürstlichen Reformator deutscher Bühnenkunst verbunden fühlten.

Die deutsche Bühnenwelt hatte wohlbegründete Ursache, solche Ehrentage im Leben des Herzogs mit Herzlichkeit zu feiern. Verknüpft sich mit dem Namen dieses Fürsten doch die dankbare Er-

Digitized by Google

innerung an eine starke reformatorische Bewegung in der deutschen Bühnenkunst, deren Bedeutung und deren vielfache Segnungen auch der willig anerkennen muß, der nicht in alle Konsequenzen der meiningischen Schule einzustimmen vermag. Die Verdienste des Herzogs um diese Bewegung sind um so höherer Ehrung wert, als es sich dabei nicht bloß um eine passive Anteilnahme und Duldung, um die Förderung hervorragender künstlerischer Bestrebungen durch einen feinsinnigen fürstlichen Mäzen handelt, als vielmehr um die aktive und zielbewußte Betätigung bei einem künstlerischen Fortschritt, um die selbsttätige Arbeit eines ernsten und phantasiebegabten fürstlichen Künstlers.

Schon in früher Zeit trat die künstlerische Begabung des jungen Fürsten zutage. Er widmete sich der Malerei und wurde ein bevorzugter Schüler Kaulbachs. Das malerische Interesse war es, das ihn zuerst zu der Beschäftigung mit den Problemen der Bühne führte; bald gewann diese das Übergewicht und schlug ihn immer mächtiger in ihre Bande. Nach seiner Thronbesteigung (1866) berief er Friedrich Bodenstedt an die Spitze seines kleinen Hoftheaters, dem dadurch die Gelegenheit und die Möglichkeit zu ernster literarischer Arbeit gegeben wurde. Durch seine Verheiratung mit der hochgebildeten und feinsinnigen Schauspielerin Ellen Franz gewann er sich eine Lebensgenossin, durch deren innige und verständnisvolle Teilnahme an seinem Streben sein künstlerisches Lebenswerk zur eigentlichen Blüte und Reife gedieh. Schon zu Beginn des Jahres 1870 konnte Karl Frenzel, der als gelegentlicher Gast in Meiningen weilte, mit dem Ausdruck höchster Befriedigung von zwei Shakespeare-Vorstellungen des kleinen thüringischen Hoftheaters berichten, in denen das Besondere und Eigenartige dieser Bühne in charakteristischer Weise hervortrat: die ausgeglichene „Harmonie" des Ganzen, der „malerische, reiche und poetische Eindruck", den der Zuschauer hier empfing.

In der Betonung des Ensembles zu einer Zeit, da das als Stiefschwester der Oper in dürftiger und geschmackloser Gewandung dahinschleichende klassische Drama höchstens durch die glänzende Einzelleistung eines berühmten Stars seinen Reiz empfing, in der Betonung eines einheitlichen geschlossenen Zusammenspiels,

Digitized by Google

das der kleinsten Nebenrolle dieselbe Sorgfalt zuwandte wie den Hauptrollen, das der Dichtung einen würdigen und stimmungsvollen äußeren Rahmen gab und der bis dahin arg vernachlässigten Komparserie zu der gebührenden Stellung im Gesamtbilde verhalf, lag das große und unvergängliche Verdienst, das schon damals den Bestrebungen und Vorstellungen des meiningischen Hoftheaters innewohnte. Der Herzog bekannte sich in dieser und mancher anderen Beziehung als ein Schüler Devrients. Was dieser in Karlsruhe, was Laube zu gleicher Zeit in Wien, was Dingelstedt in München und später in Weimar erstrebte, hat seine organische Fortbildung und Weiterentwicklung in den Reformen des Herzogs von Meiningen gefunden. Es ist mit besonderem Nachdruck auf die vielfach übersehene Tatsache hinzuweisen, daß namentlich Eduard Devrients Wirken als eine unmittelbare Vorstufe der meiningischen Kunst betrachtet werden muß. In mehr als einem Punkt, in der Herstellung guter und pietätvoll eingerichteter klassischer Texte gegenüber der hierin fast allerorten üblichen Schlamperei, in der sorgfältigen Ausarbeitung des Ensembles, in dem Kampf gegen das Rollenmonopol und in dem Grundsatz, daß auch der erste Schauspieler kleine Rollen zu übernehmen hat, wo es für das Interesse des Ganzen notwendig ist, in mancher kunstgeschichtlichen Tat, die heute mehr oder minder Gemeingut der Bühnen geworden ist, konnte Devrient als der unmittelbare Vorgänger des Herzogs von Meiningen gelten.

Ein neues Element aber in dem Reformwerk der Meininger war die unerhörte und bis dahin in diesem Maße nicht dagewesene Sorgfalt, die einer geschmackvollen künstlerischen Ausgestaltung des Milieus in Dekorationen und Kostümen zuteil wurde.

Der Herzog von Meiningen hat in dieser Beziehung für die deutsche Bühne das getan, was ungefähr zwei Jahrzehnte vorher Charles Kean für das englische Theater geleistet hatte[1]). In den Shakespeare-Revivals, die Charles Kean, der Sohn des großen englischen Schauspielers — selbst ein sehr mäßiger Darsteller, aber unzweifelhaft ein bedeutendes Regietalent — von 1852 ab in England ins Leben rief, wurde zum erstenmal auf der modernen Bühne eine Ausstattungs- und Inszenierungskunst geschaffen, die bis

Digitized by Google

in die kleinsten Einzelheiten des Bühnenbildes die peinlichste historische Treue anstrebte und mit der glänzenden Ausstattung eine bis dahin noch nicht gekannte Belebung der Komparserie zu verbinden suchte. Englische Anregungen und Einflüsse haben auf Dingelstedt und weiterhin auf Haase, während dessen Leipziger Regietätigkeit, eingewirkt, in gleicher Weise, wie einige Jahrzehnte später Henry Irvings und dann Beerbohm Trees Inszenierungskunst dem deutschen Theater, u. a. auch Max Reinhardt, zahlreiche Anregungen gegeben hat.

In großem Stile und mit entsprechender Wirkung nach außen hin hat zum ersten Male Georg von Meiningen die Resultate von Reans englischer Bühnenreform für das deutsche Theater fruchtbar gemacht und in blühendes Leben umgesetzt. Es war der Herzog selbst, der hier in unermüdlicher künstlerischer Arbeit voranging und die Wege wies, der aus seinen eigenen reichhaltigen Sammlungen Waffen und Requisiten zur Verfügung stellte, der mit eigener Hand die wertvollen Skizzen zu zahlreichen Kostümen entwarf. Was auf dem Gebiet der Ausstattung von den Meiningern geschaffen wurde, übertraf an Gediegenheit und geschmackvoller Pracht in der Tat alles, was bis dahin auf dem deutschen Theater geleistet worden war, und verschaffte den Vorstellungen klassischer Dramen auch für weitere Kreise einen Reiz und eine Anziehungskraft, die als eine neue Errungenschaft der theatralischen Kunst auf das dankbarste zu begrüßen war. Das Prinzip der unbedingten historischen Echtheit, das in erster Linie für die Kostüme und die Requisiten bei den Meiningern maßgebend wurde, war in vieler Beziehung freilich sehr anfechtbar. Man lief häufig Gefahr, zu vergessen, daß es, bei allem berechtigten Streben, auch im äußeren Rahmen ein einigermaßen treues Bild des Zeithintergrundes zu geben, doch nie und nimmer Aufgabe der Schaubühne ist, die Belehrung zu bieten, die ein kunsthistorisches Museum gewährt. Man vergaß, daß es für die dramatische Kunst noch ein höheres Gesetz gibt als das der peinlichen historischen Treue: das Gesetz der Stilisierung, das für die Ausstattung in gleicher Weise gilt, wie für alle übrigen Faktoren der Aufführung, ein Gesetz, das die Ausmerzung aller störenden kleinlichen Zufälligkeiten und die Heraus-

Digitized by Google

arbeitung des Charakteristischen und Wesentlichen befiehlt, das vor allem die absolute Unterordnung alles Äußeren unter die Stimmung und den besonderen Charakter des dramatischen Kunstwerks verlangt. Das von dem ehemaligen Braunschweiger Theaterdirektor Klingemann geprägte vortreffliche Wort vom „dichtenden Theaterschneider" wurde von der neuen meiningischen Regieschule vielfach nicht genügend beachtet.

Weit wichtiger und wertvoller als das Prinzip der historischen Treue und Echtheit war das Bestreben der Meininger, den eigentümlichen Stimmungsgehalt jedes Stückes und jeder einzelnen Szene durch Inszenierung und Darstellung möglichst erschöpfend zum Ausdruck zu bringen. Hier galt es, manches bisher Versäumte oder Vernachlässigte nachzuholen und durch eine von allen Inszenierungsfaktoren unterstützte Herausarbeitung des Stimmungsmomentes im klassischen Drama einem Prinzip zum Durchbruch zu verhelfen, das für die moderne Regie mit Recht von der größten Wichtigkeit geworden ist. Man muß sich, um sich der Neuheit des von den Meiningern in dieser Beziehung Gebotenen bewußt zu werden, der einstimmigen Jubelrufe erinnern, mit denen eine Inszenierung wie die des „Käthchen von Heilbronn" seinerzeit begrüßt wurde, eine Inszenierung, bei der zum erstenmal die für dieses Gedicht so wichtige romantische Märchenstimmung der einzelnen Bilder zur richtigen Geltung kam.

Für die Verdienste der Meininger hat speziell die Vorstellung des „Käthchen von Heilbronn" eine gewisse typische Bedeutung. Typisch auch durch die neue literarische Gestalt, in der das Stück bei ihnen vor das Publikum trat. Als Laube und Devrient den Kampf gegen Holbeins rohe Verstümmelung des Stückes aufnahmen, glaubten sie, es noch nicht wagen zu können, dem Publikum einen völlig unveränderten Kleist zu bieten. Sie unterzogen das Stück mehr oder minder geschickten Bearbeitungen, die aber vor manchen wichtigen Eingriffen, so der Umwandlung des alten Friedeborn in Käthchens Großvater, nicht zurückscheuten. Die Meininger waren die ersten, die einen völlig unverfälschten Kleistischen Text zu spielen wagten. Auch die „Hermannsschlacht" konnte, dank den Bemühungen der Meininger, zum erstenmal gereinigt von allen ent-

Digitized by Google

stellenden Verbesserungen vor das deutsche Volk treten. Und wie bei Kleist, so wurde auch bei den übrigen Klassikern, vor allem bei Shakespeares Dramen, die Herstellung sorgfältig revidierter und pietätvoller Texte zum obersten Gesetz erhoben. Das „Wintermärchen" wurde des aufdringlichen Opernflitterstaates entkleidet, den ihm Dingelstedts verflachende Bearbeitung gegeben hatte, und durfte zum erstenmal in dem ganzen bunten Glanze eines unverfälschten Renaissancedramas seine Leuchtkraft erproben. Für „Was ihr wollt" wurde eine neue, ebenso pietätvolle wie praktische und für die weiteren Bühnenschicksale des Stückes entscheidende Gestalt gefunden. Für Schillers „Räuber" wurde nach der rühmlichen Initiative Eduard Devrients die Aufführung des Stückes in seiner Originalgestalt und in dem ihm bisher entzogenen Kostüm seiner Entstehungszeit durch das Vorbild der Meininger auf den besseren Bühnen eingebürgert.

Was in aller Stille, nur von relativ wenigen beobachtet, zu Ende der sechziger und im Anfang der siebziger Jahre in der kleinen thüringischen Residenz von kunstverständiger Hand geschaffen worden war, trat zum erstenmal auf das Forum einer größeren und weithin sichtbaren Öffentlichkeit an jenem denkwürdigen 1. Mai des Jahres 1874, als das meiningische Hoftheater durch seine erste Berliner Gastdarstellung des „Julius Cäsar" eine Art von künstlerischer Revolution im theatralischen Leben der Reichshauptstadt entzündete. Durch alle Teile Deutschlands, durch England, Italien und Rußland haben die Meininger in den folgenden sechzehn Jahren, geführt von Ludwig Chronegk, dem treuesten künstlerischen Berater des fürstlichen Regisseurs, in zahlreichen Gastspielreisen ihr neues künstlerisches Programm verkündet und verbreitet. Als sie 1890 ihre Gastspielfahrten beschlossen, war ihre künstlerische Mission erfüllt. Die neue Regieschule hatte sich überall in deutschen Landen Geltung verschafft, kein besseres Theater war in der Lage, sich den Anregungen und Einflüssen der meiningischen Kunst zu entziehen.

Nicht immer freilich erwiesen sich diese Einflüsse als segensreich. Die Sorgfalt, die man der realistischen szenischen Ausstattung des Schauplatzes zuteil werden ließ, hatte schon bei den Meiningern

Digitized by Google

selbst den großen Nachteil zur Folge gehabt, daß zur Vorbereitung der Bühnenbilder in verwandlungsreichen klassischen Stücken viele lange Pausen notwendig wurden, daß der Zwischenvorhang das Drama in zahlreiche kleine Abschnitte zerhackte, daß infolge der unaufhörlichen Pausen und störenden Unterbrechungen der Zusammenhang und die organische Gliederung des dramatischen Kunstwerks in schwerer Weise geschädigt wurde. Darin lag eine schwere Gefahr für die Zukunft der dramatischen Kunst. Wie groß diese Gefahr ist, hat die Entwicklung der Ausstattungskunst in den folgenden Jahrzehnten gezeigt. Die Nachtreter der Meininger haben mehr ihre Schwächen und Übertreibungen, als ihre guten Seiten nachgeahmt. Die Ausstattungssucht und das krampfhafte Streben nach historischer Treue wurden teilweise ins Unsinnige gesteigert, die Lebendigkeit der meiningischen Massenszenen wurde durch ein ungeheures Lärmen übermeiningert, an Stelle des durch die Ensemblekunst der Meininger glücklich überwundenen schauspielerischen Virtuosentums wurde ein nicht minder bedenkliches Virtuosentum der Regie herangezüchtet. Speziell auf szenischem Gebiete hat man sich immer mehr einem hier ganz und gar nicht angebrachten Naturalismus zu nähern gesucht.

Man glaubte, wirkliche Wälder mit plastischen Bäumen und echtem Rasenboden auf die Bühne verpflanzen zu müssen. Aber man vergaß, daß das wirkliche Mondlicht sich nicht in den Bühnenraum leiten läßt! Die künstliche Beleuchtung der Theaterhäuser verwickelte sich auf Schritt und Tritt in Widersprüche mit dem fortgeschrittenen Naturalismus der Dekorationskunst. Wenn sich die biederen Handwerker des Shakespeareschen „Sommernachtstraumes“ in dem naturalistisch aufgebauten Zauberwald die Köpfe zerbrechen über das schwere Problem, wie sie den Mondschein bei ihrer Komödie in die Kammer bringen wollen, so klingen diese naturalistischen Bestrebungen der Biederen wie eine unbewußte Travestie auf die Art, wie man die phantastische Welt des „Sommernachtstraumes“ heute vielfach zu inszenieren liebt.

Es wäre ebenso verkehrt wie undankbar, für die Auswüchse einer unverständigen Meiningerei, für die in vieler Beziehung bedenkliche Weiterentwicklung der meiningischen Bühnenreform die

Digitized by Google

Meininger selbst zur Verantwortung zu ziehen. Diese Reform war eine unbedingt notwendige künstlerische Bewegung. In den Wanderzügen, die die Truppe des kleinen thüringischen Hoftheaters von 1874 bis 1890 durch einen großen Teil der zivilisierten Welt führten, haben die Meininger eine künstlerische Mission erfüllt. Sie haben das Aschenputtel des klassischen Schauspiels zu neuen, ungeahnten Ehren gebracht, sie haben die Grundlage für eine neue Inszenierung des klassischen Dramas geschaffen, sie haben der Bühnenkunst zahlreiche wertvolle und bedeutende Anregungen zugeführt, denen sich kein besseres Theater auf die Dauer zu entziehen vermochte. Diese Verdienste bleiben der meiningischen Bühnenreform unvergessen.

Und neben den reichen Anregungen, die das deutsche Theater dem fürstlichen Regisseur für die Kunst der Inszenierung dankt, hat er sich noch in anderer Hinsicht den Anspruch auf die volle Dankbarkeit der deutschen Kunstwelt erworben. Neben der Pflege der Klassiker, die den Grundstock des meiningischen Repertoires bildeten, war der Herzog darauf bedacht, auch den neueren Dichtern, vor allen den lebenden Dramatikern die Bahnen zu ebnen und ihre Werke durch würdige Aufführungen für das Theater zu gewinnen. Manche talentvolle und ernststrebende dramatische Dichtung hat in Meiningen die Feuertaufe der ersten Aufführung erhalten. Artur Fitger und Richard Voß waren dem Herzog in dieser Beziehung zu reichem Dank verpflichtet; Albert Lindner, dessen „Brutus und Collatinus“ durch Eduard Devrients fürsorgende Liebe seinerzeit zum ersten theatralischen Leben erweckt worden war, durfte durch die meiningische Aufführung der „Bluthochzeit“ eine späte, wenn auch nur vorübergehende Wiederauferstehung feiern; Wildenbruch und J. V. Widmann kamen in ehrenvoller Weise zu Wort; der Spanier Echegaray wurde mit „Galeotto“ für die deutsche Bühne entdeckt. Vor allem aber wurde für die beiden großen Nordländer Björnson und Ibsen in mutiger Pionierarbeit manch wertvolles Stück Landes erstritten. Unvergessen soll es bleiben, daß Ibsens „Gespenster“ zu einer Zeit, wo die kurzsichtige Prüderie von Presse und Publikum sich zum größten Teil vor diesem gewaltigen Werke des Dichters bekreuzigen zu müssen glaubte, in Meiningen ihre

Digitized by Google

erste öffentliche Aufführung erleben durften — eine künstlerische Tat, deren Erinnerung in der Theatergeschichte um so heller leuchtet, wenn man sich die unendlichen Schwierigkeiten vergegenwärtigt, mit denen an den meisten Hoftheatern, damals noch fast durchweg den privilegierten Heimstätten literarischer Rückständigkeit, jedes Stück Neuland erkämpft werden mußte.

In der kraftvollen und energischen Förderung moderner Dichtung liegt nicht das geringste Verdienst, das sich der fürstliche Bühnenleiter in der deutschen Theatergeschichte erworben hat.

Digitized by Google

Karlsruher Erinnerungen.

Long, long ago — — —

Felix Mottl.

An zwei Städte knüpft ſich die Erinnerung, die mit Felix Mottls künſtleriſchem Erdenwerk in engſter Weiſe verbunden iſt: Karlsruhe und München. Karlsruhe hat den Vorrang; nicht nur chronologiſch und quantitativ, etwa dadurch, daß es Mottls ſiebenjähriger Tätigkeit in München eine Wirkſamkeit von vollen dreiundzwanzig Jahren in der badiſchen Reſidenz entgegenſetzen kann. Auch durch Art und Charakter dieſer Tätigkeit darf Karlsruhe zuallererſt Felix Mottl für ſich in Anſpruch nehmen. Was Mottl in den letzten ſieben Jahren ſeines Lebens in München geleiſtet hat, bleibt unvergeſſen. Unvergeſſen bleiben ſeine Verdienſte um die Münchner Hofoper und um das muſikaliſche Leben der Iſarſtadt. Über dem, was er für München geſchaffen hat, lag der köſtliche Abendglanz einer abgeklärten künſtleriſchen Reife. Karlsruhe dagegen war es vergönnt, den ganzen herrlichen Frühzauber ſeines kraftvollen Jugendſchaffens zu genießen.

Mit vierundzwanzig Jahren iſt Mottl als erſter Kapellmeiſter an das Dirigentenpult der Karlsruher Hofbühne getreten. Mit dem ganzen Überſchwang der Jugend, mit dem ganzen Sturm und Drang ſeines überſchäumenden künſtleriſchen Empfindens, mit der ungebrochenen Energie ſeines ſtarken jugendlichen Wollens, das keine Hemmniſſe zu kennen ſcheint: ſo hat ſich Mottl zu Karlsruhe in die großen Aufgaben geſtürzt, die ſeiner dort harrten, ſo hat er als getreuer Schüler ſeines Bayreuther Meiſters und als Bahnbrecher des neuen muſikaliſchen Dramas ſeine heilige Miſſion dort zu erfüllen geſucht. Mit der ganzen Feuerkraft ſeiner hinreißenden

Digitized by Google

Persönlichkeit hat er seine künstlerischen Mitkämpfer um sich zu scharen gewußt und auch die Widerstrebenden zum Siege der großen Sache, die er verfocht, mit sich fortgerissen. Es lag ein unbeschreiblicher Zauber über dieser aufbauenden, tatenfrohen Wirksamkeit des jungen Karlsruher Kapellmeisters der achtziger Jahre, ein Zauber, der in keiner späteren Periode seines Wirkens in diesem Maße wieder vorhanden war. Der Zauber dieses kraftvollen Sturms und Drangs ist so groß, daß man selbst manches Unreife und die gelegentlichen kleinen Ausschreitungen einer übermütigen künstlerischen Laune, die sich der junge Dirigent damals erlauben durfte, in dem entzückenden Gesamtbilde seines früheren Karlsruher Wirkens nicht missen möchte. Über dieser Zeit lag der ganze Sonnenglanz der Jugend, sie war in ihrer Art einzig in der Geschichte der Karlsruher Hofoper.

Freilich sollte die Freude an dem, was in Karlsruhe damals geschaffen wurde, nicht dazu verführen, in dieser Periode von Mottls Wirken etwa die erste und einzige Glanzzeit der Karlsruher Oper erblicken zu wollen. Als Mottl 1880 durch Gustav zu Putlitz nach Karlsruhe berufen wurde, trat er keineswegs in zerrüttete oder auch nur schadhafte künstlerische Verhältnisse ein. Mottl fand eine vortreffliche Oper vor, ein geschultes Orchester, ein Solopersonal, das neben guten Kräften viele solche ersten Ranges ins Feld führen konnte. Als Mottl seine Tätigkeit begann, waren kaum zehn Jahre vergangen, seit Eduard Devrient als Generaldirektor des Karlsruher Hoftheaters das Zepter aus den Händen gelegt hatte. Devrients Regiment war nicht bloß für das Schauspiel, sondern auch für die Oper eine Glanzzeit der Karlsruher Bühne gewesen. Insbesondere durch die Pflege von Mozarts Kunst ist Karlsruhe in den fünfziger und sechziger Jahren auf stolzer und einsamer Höhe gestanden. Was Devrient geschaffen, wurde unter Putlitz erhalten und weitergebaut. Hermann Levi und später Otto Dessoff haben das musikalische Erbe des Karlsruher Hoftheaters mit der Meisterschaft eines erstklassigen Künstlertums behütet.

Die Aufgabe, die Mottls harrte, war in erster Linie die: die Pflege des Wagnerschen Musikdramas in einer der Entwicklung der Zeit entsprechenden Weise auszubauen und zu vollenden. Die

Digitized by Google

vorhandenen Lücken wurden ausgefüllt; „Der Ring des Nibelungen“ und „Tristan“ erschienen zum erstenmal auf der Karlsruher Bühne. In den Werken des bestehenden Wagner-Repertoires wurden die bis dahin üblichen Striche beseitigt; in den Aufführungen selbst wurde strengste Stileinheit angestrebt, die Überreste alter Opernschablone und alten Opernunfugs wurden unbarmherzig ausgemerzt, das Personal wurde zu dem einfachen, breiten Monumentalstil des Wagnerschen Dramas mit starker Hand herangebildet. Hier war ein gewaltiges Stück Arbeit zu leisten. Die Resultate haben gezeigt, wie Mottl diese Aufgabe gelöst. Die Wagner-Aufführungen der Karlsruher Bühne waren durch ihre Stilreinheit und die Harmonie ihres Gesamtbildes in kurzem auf eine Höhe gehoben, die dieser Bühne einen ebenbürtigen Platz neben und teilweise über den ersten Pflegestätten des Bayreuther Stiles anwies. In dem gottbegnadeten Künstlertum von Pauline Mailhac und Fritz Plank fand Mottl eine Unterstützung seiner Intentionen, wie er sie glänzender sich nicht wünschen konnte. Zu Luise Reuß-Belce, die Wagners Mädchengestalten damals den ganzen Jugendreiz ihrer künstlerischen Persönlichkeit entgegenbrachte, zu der trefflichen Mezzosopranistin Gisela Staudigl, zu Alfred Oberländer, dem ersten Siegmund und Siegfried der Karlsruher Bühne, gesellte sich eine ganze Reihe brauchbarer und wertvoller künstlerischer Kräfte, die durch den starken Willen des leitenden Geistes zu einer seltenen Harmonie der Gesamtleistung vereinigt wurden.

Mottl hatte das Glück, sich in seinen Bestrebungen um die Pflege des Wagnerschen Musikdramas im Einklang mit dem Zuge und Geiste seiner Zeit zu bewegen. Gerade die achtziger Jahre waren die Zeit, in der sich überall der entscheidende Aufschwung in dem Verständnis und der wachsenden Popularisierung von Wagners Kunst vollzogen hat. Der Tod des Meisters, der machtvolle Aufschwung Bayreuths haben das ihrige dazu beigetragen. Das ganze Sehnen des großen gebildeten Publikums drängte und lechzte nach Wagner hin. Wieweit dabei wirkliches Verständnis für die neue Kunst, wieweit die durch die Mode getragene Gewalt einer hinreißenden Massensuggestion den Ausschlag gab, ist für das Resultat dieser Bewegung von keiner Bedeutung. Mottl konnte sich als

Digitized by Google

glücklicher Sieger dieser Bewegung bemächtigen; er war der Mann des Tages. Mit begeisterter Hingabe kamen alle kunstliebenden Kreise der badischen Residenzstadt seinen Bestrebungen entgegen. Er wurde von Publikum und Presse, mit ganz vereinzelten Ausnahmen, auf den Händen getragen.

Neben Wagner wurden auch die, die seiner Kunst die Wege gebahnt, nicht vergessen. Liszts „Heilige Elisabeth" erschien zum erstenmal auf der Karlsruher Bühne und konnte sich, getragen durch eine unvergeßliche Leistung von Pauline Mailhac in der Titelrolle, mit dauerndem Glück auf dem Spielplan erhalten. An Cornelius wurde mit den Aufführungen des „Barbiers von Bagdad" und des „Cid" das Unrecht vergangener Zeiten gesühnt. Vor allem aber hat sich Mottl unvergängliche Verdienste erworben durch die siegreiche Renaissance, womit die in Deutschland bis dahin so gut wie unbekannten Bühnenwerke von Hector Berlioz zu neuem Leben erweckt wurden. Die erste Gesamtaufführung der „Trojaner", die ersten Aufführungen von „Benvenuto Cellini" und „Beatrice und Benedikt" sind unvergängliche Ruhmesblätter in der Geschichte der Karlsruher Bühne, unvergängliche Ruhmesblätter in der neueren deutschen Musikgeschichte. Mottls Verdienste um den großen Franzosen haben in erster Linie dazu beigetragen, seinen internationalen Ruhm, seine Popularität in der Pariser Musikwelt zu begründen. Das abgelegene und vom großen Fremdenstrom im ganzen so wenig berührte Karlsruhe konnte bei seinen Berlioz-Premieren ein internationales Elitepublikum in seinen Mauern begrüßen. Dasselbe geschah, wenn von den modernen Franzosen Chabrier zum erstenmal in Karlsruhe zum Worte kam. Über seine herzlichen Beziehungen zu der Kunst der westlichen Nachbarn wurde die moderne deutsche Produktion von Mottl nicht vernachlässigt; mit mancher verdienstvollen Uraufführung ist die Karlsruher Oper vorangegangen. Schillings, d'Albert, Klose, Reznicek, Siegfried Wagner, Ritter, Max Brauer und andere wurden mit ihren Schöpfungen erfolgreich auf die Bühne gestellt.

Eine ganz besondere Sympathie brachte Mottl, der sich mit inbrünstiger Liebe in die unerhörten Schwierigkeiten moderner Partituren versenkte, dem Widerspiele moderner Kunst, der schlichten,

Digitized by Google

volkstümlichen Einfachheit der älteren Spieloper entgegen. Auch hier waren es die Franzoſen, vor allem Grétry, der eine große Anziehungskraft auf ihn ausübte. Des altfranzöſiſchen Meiſters prächtigen „Richard Löwenherz“ und „Blaubart“ hat er für die moderne Bühne ausgegraben und mit unendlicher Freude die anmutigen und charakteriſtiſchen Feinheiten aus dieſen Partituren herausgeholt. Eine glückliche Eingebung ließ ihn verſchiedene einaktige Werke der älteren Opernliteratur nach Nationen geordnet zu einem deutſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Opernabend zuſammenſtellen. So wurden in äußerſt genußreichen Vorſtellungen Haydns „Apotheker“, Glucks „Maienkönigin“, Mozarts „Baſtien und Baſtienne“, Webers „Abu Haſſan“, d'Allayracs „Kleine Savoyarden“, Grétrys „Beide Geizigen“, Bizets „Djamileh“, Pergoleſes „Magd als Herrin“ und andere zu neuem Leben erweckt. Von Schenk wurde der alte „Dorfbarbier“ hervorgeholt. Von Schuberts dramatiſchem Schaffen wurden mit dem „Häuslichen Krieg“, „Alfonſo und Eſtrella“ und „Fierrabras“ erfolgreiche Verſuche unternommen. Der Böhme Smetana hielt mit dem „Kuß“ und der „Verkauften Braut“ ſeinen ſiegreichen Einzug auf der Karlsruher Bühne. Von der altitalieniſchen Oper wurden Bellinis „Norma“, ferner Donizettis „Favoritin“, „Don Vasquale“ und „Der Liebestrank“, zum Teil in neuen Bearbeitungen, dem Spielplan wieder einverleibt.

Wo es ihm notwendig oder nützlich ſchien, ſuchte Mottl durch einige einleitende Worte in der Preſſe, dann und wann wohl auch durch die lebendige Wirkung eines Vortrags das Verſtändnis für das in Ausſicht ſtehende künſtleriſche Unternehmen in weiteren Kreiſen anzubahnen. Das glänzende Entgegenkommen, das allen Intentionen Mottls auch durch die weitblickende und großzügige oberſte Leitung Albert Bürklins, des Nachfolgers von Putlitz (ſeit 1889), unausgeſetzt zuteil wurde, hat dazu beigetragen, der Karlsruher Oper in dieſer ganzen Periode den Stempel des Außergewöhnlichen aufzuprägen.

Aber die Erinnerungen an Felix Mottl ſind nicht mit dem Gedächtnis des Muſikers erſchöpft. Er gehörte nicht zu den Einſeitigen, deren Denken und Wirken durch das enge Gebiet ihres „Faches“

Digitized by Google

begrenzt ist. Sein schönes Reich war das ganze große Reich der Kunst. Die Universalität seines Wissens und seiner Interessen war erstaunlich. Er war in der ganzen deutschen Literatur zu Hause, und ein phänomenales Gedächtnis unterstützte ihn, die Früchte seines Lesens jederzeit zu genießen und andere genießen zu lassen.

Die Modernen allerdings in unserer Literatur hat er nicht sonderlich geliebt. Der Naturalismus mit seiner photographischen Abbildung menschlichen Elends hat ihn jederzeit abgestoßen. Aber auch zu der starren Größe von Henrik Ibsens Welt hat er kein inneres Verhältnis gehabt. Seine heitere, lebensfrohe und warmblütige Wiener Sinnennatur wandte sich scheu von dem unbarmherzigen und grausamen Wahrheitsfanatismus des nordischen Magus ab. Sie drängte nach dem holden Scheine, nach dem lieblichen Reize einer idealisierenden Phantasiewelt, die alle Mängel und Häßlichkeiten der rauhen Wirklichkeit mit einem vergüldenden Schleier umwebt. Schon die Verstandeskälte des Hebbelschen Dramas vermochte sein Herz nicht zu erwärmen. Wie aber liebte er die großen Alten unserer Dichtung! Wie kannte und verehrte er seinen Shakespeare, mit welcher abgöttischen Liebe hing er an dem Genius Kleists! Wie vertraut war er mit der Welt unserer Dioskuren, und mit welcher Zärtlichkeit hing er an seinem geliebten heimischen Grillparzer! — Es war eine köstliche Freude, sich mit Mottl über literarische Dinge zu unterhalten. Da blitzte die Begeisterung aus seinen großen Augen, und manches kluge und treffende Wort regte zu neuer Betrachtung an.

Insbesondere die Abende, an denen sich ein engerer Kreis von Freunden und Gesinnungsgenossen in der sogenannten „Freudhöhle", einem geschlossenen Zimmer des Restaurants Däschner in der Herrenstraße, zusammenfand, boten willkommene Gelegenheit zu anregender Zwiesprache über künstlerische Fragen aller Art. Beinahe täglich, besonders aber nach allen bedeutenden Vorstellungen der Oper, fanden hier feuchtfröhliche nächtliche Sitzungen statt, die sich oft genug bis in die frühen Morgenstunden hinein ausdehnten. Den Mittelpunkt der frohen Runde bildete Mottl, der hier den ganzen unwiderstehlichen Reiz seiner Persönlichkeit und eine wahrhaft faszinierende Laune zu entfalten pflegte. Manche

Digitized by Google

tollen und übermütigen Streiche wurden hier in der ausgelassenen Frühzeit seines Karlsruher Wirkens ausgeheckt und beunruhigten mehr als einmal den nächtlichen Frieden der ehrsamen Residenzbewohner. Die Laune, die hier herrschte, erinnerte oftmals an die Stimmung der Schenke von Eastcheap, und in Mottl schienen sich die Humore des dicken Ritters und seines prinzlichen Zöglings zu vereinigen. War aber gar Fritz Plank zugegen, durch die Wucht der Erscheinung nicht minder ausgezeichnet wie durch die Grundgewalt seiner herrlichen Stimme und die Kraft eines nie versiegenden Humors, und war Mottl in der Stimmung, den wohlbeleibten Kunstgenossen zu hänseln, während dieser mit liebenswürdiger Laune die Hiebe mit nicht minder schlagfertigem Witze zurückgab: so konnte man sich wohl der fröhlichen Einbildung hingeben, Sir John und der lustige Prinz seien zu neuem Leben erwacht. Der Humor, der hier seine üppigen Blüten trieb, wechselte mit einem heiligen Ernste, der alle künstlerischen und literarischen Interessen mit gleicher Liebe berührte.

Auch für alle Leistungen des Schauspiels hat sich Mottl auf das lebendigste interessiert. Niemand konnte naiver und freudiger genießen als er, wo er Echtes, Ursprüngliches sah, wo er einem starken künstlerischen Temperamente gegenüberstand. Eine wahrhaft herzliche Verehrung hegte Mottl für die großzügige Kunst Rudolf Langes, des Altmeisters des Karlsruher Schauspiels aus den Zeiten Eduard Devrients.

Trotz der außerordentlichen Verpflichtungen, die seine Tätigkeit im Theater, im Konzertsaal, in musikalischen Geselligkeiten aller Art ihm auferlegte, fehlte Mottl nur selten, wenn das Schauspiel mit einer bemerkenswerten Leistung auf den Plan trat. Besonders alle Unternehmungen, die außerhalb der gewohnten Heerstraße lagen, Aufführungen selten gespielter klassischer Stücke, eigenartige und kühne literarische Versuche hatten sich seiner wärmsten Sympathien zu erfreuen. Als zu Grabbes hundertstem Geburtstag 1901 dessen „Don Juan und Faust“ zum erstenmal auf der Karlsruher Bühne erschien, war Mottl, ein begeisterter Verehrer von Grabbes kraftgenialischer Größe, ganz Feuer und Flamme und begleitete das Unternehmen mit den Zeichen einer enthusiastischen Teilnahme.

Digitized by Google

Dasselbe geschah, als das wundervolle Jugendwerk seines geliebten Kleist, „Die Familie Schroffenstein", 1902 zum erstenmal in Karlsruhe gespielt wurde. Existierte doch von seiner Hand — ein beredtes Zeugnis seiner frühen Begeisterung für Kleist — eine Jugendarbeit, eine Komposition des einleitenden Trauergesangs zu den Schroffensteinern, die er dem Karlsruher Hoftheater zur ersten Aufführung für diese Gelegenheit überließ. Und dieselbe Komposition leitete die Aufführung der „Familie Schroffenstein" ein, womit das Münchner Hoftheater neun Jahre später, im Herbst 1911, einen Gesamtzyklus der Kleistischen Bühnenwerke zur Zentenarfeier von des Dichters Todestag eröffnete. Damals war Felix Mottl nicht mehr unter den Lebenden — wenige Monate vorher, am 2. Juli 1911, hatte der Tod seinem Wirken ein jähes Ende gesetzt — wie ein Requiem für den Dahingegangenen erklangen damals in des Künstlers eigenen Tönen die Grabgesänge aus der Kapelle der Schroffensteiner.

Ganz besondere Freude bereitete Mottl die musikalische Einstudierung von Raimunds Zauberspiel „Die gefesselte Phantasie" mit der hierzu von ihm bearbeiteten Musik Franz Schuberts. Diese neue musikalische Bearbeitung des alten Wiener Zauberstücks, die Übertragung der Musik von Schuberts verschollener „Zauberharfe" auf das Werk Raimunds und dessen weitere Ausschmückung mit Schubertschen Melodien und Tänzen war eine herrliche, in ihrer Art geniale Eingebung Mottls. Diese köstliche Partitur verdient die erste Stelle in seinem musikalischen Nachlaß.

Mit einer geradezu rührenden Zärtlichkeit hat Mottl an dieser Schöpfung gehangen und sie behütet. Die ganze Altwiener Gemütlichkeit und Herzlichkeit, die naive und doch sinnige, humordurchtränkte Harmlosigkeit des Raimundschen Spieles war ihm, dem Wiener Kinde, ganz besonders an das Herz gewachsen. Es war Blut von seinem Blut, Fleisch von seinem Fleisch, was er hier mit heimischem Stolze auf den künstlerischen Altar legte. Indem er am Klavier die Proben leitete, genoß er immer und immer wieder den Reiz und den frischen, erquickenden Humor dieser Altwiener Gestalten und konnte Tränen lachen, wenn Fritz Herz als Nachtigall in seiner Duoszene mit der an den Schreibtisch gefesselten

Digitized by Google

Phantaſie — einer der herrlichſten Perlen der geſamten komiſchen Literatur! — ſeinen prachtvollen, vom Herzen kommenden Humor entfaltete. Und wenn Fritz Plank, der Unvergeßliche, als Wiener Schenkwirt in der köſtlichen Wirtshausſzene des erſten Aktes zu den einſchmeichelnden Weiſen aus Schuberts Deutſchen Tänzen ſeine ſchweren behäbigen Glieder in drollige Bewegung ſetzte, dann leuchtete wonniges Behagen aus Mottls großen Künſtleraugen — das war Heimat, das waren Bilder und Viſionen, die von der heimiſchen Erde Mozarts und Grillparzers herüberleuchteten! —

Im Vollglanz ſeiner ſtrahlenden Kraft iſt Mottls Geſtirn in die Nacht geſunken. Aber ſein Glanz iſt nicht erloſchen — er leuchtet lange noch zurück.

Digitized by Google

Rudolf Lange.

Volle vier Jahrzehnte hat Rudolf Lange als Schauſpieler, zuletzt auch als Regiſſeur dem Karlsruher Hoftheater angehört. Er war die feſteſte und wertvollſte Stütze des Karlsruher Schauſpiels in deſſen Blütezeit: unter der künſtleriſchen Leitung Eduard Devrients. Er war der glänzendſte Vertreter der von Devrient geſchaffenen Tradition unter deſſen Nachfolgern, unter Putlitz und Bürklin. Sein Name bedeutet ein unverwelkliches Ruhmesblatt in der Geſchichte dieſer Bühne. Aber auch in der allgemeinen deutſchen Theatergeſchichte verdient er weiterzuleben, als einer der markanteſten ſchauſpieleriſchen Charakterköpfe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Lange wurde geboren am 4. Februar 1830 in Potsdam, als der Sohn eines dortigen preußiſchen Majors und Kanzleidirektors. Nach Beendigung ſeiner Schulzeit wandte er ſich dem Theater zu und betrat 1847 in Magdeburg zum erſtenmal die Bühne. Er wurde von Emil Franz und Theodor Döring unterrichtet und gaſtierte, nachdem er in Lübeck, Glogau, Potsdam und Leipzig ſeine erſten Lehrjahre durchgemacht hatte, im Herbſt 1852 am Hoftheater zu Karlsruhe, in den Räumen des damaligen Interimstheaters, wo Eduard Devrient ungefähr um dieſelbe Zeit das Direktionszepter in die Hände nahm. Als Lange von der interimiſtiſchen Leitung des Hoftheaters zum Gaſtſpiel nach Karlsruhe berufen wurde — er ſpielte als erſte Rollen im September 1852 den Herzog im „Geheimen Agenten“, den Mortimer, den „verwunſchenen Prinzen“ in der gleichnamigen Poſſe von Plötz und den Badekommiſſar Sittig in „Bürgerlich und Romantiſch“ — hatte man ihn zunächſt für das Fach des erſten Liebhabers in Ausſicht genommen. Da man in erſter Linie auf einen tragiſchen Liebhaber reflektierte, zogen ſich die Verhandlungen über ſein Engagement in die Länge. Erſt als Devrient in den folgenden Wochen eingetroffen war, wurde Lange auf die

Digitized by Google

Empfehlung von Friedrich Haase, der damals als Charakterspieler dem Karlsruher Hoftheater angehörte, nochmals zu einem Probegastspiel herangezogen. Lange spielte am 4. November 1852 den Friedrich in Amalie Raupachs Lustspiel „Die Frau im Hause“ und den Landwehrmann Schulze in Schneiders „Kurmärker und Pikarde“. Dies Gastspiel entschied und führte zu seinem sofortigen Engagement durch Devrient.

Der scharfe Blick des neuen Bühnenleiters hatte alsbald erkannt, wo die Schwerkraft in der Begabung des Debütanten hinneigte: nicht der Liebhaber, nach dem man suchte, wohl aber ein Humorist und ein Komiker von hervorragender Bedeutung war hier gefunden. Diese humoristische Begabung des jungen Künstlers in die richtigen Wege zu leiten und zur vollen Entfaltung zu bringen, betrachtete Devrient als eine der wichtigsten Aufgaben, die er zum Zweck einer richtigen Rekrutierung seines Personals zu erfüllen hatte. So fielen Lange zunächst die jugendlich humoristischen Rollen, charakteristische Liebhaber, ferner feinkomische Rollen des jugendlichen Faches zu. Lange wurde im Januar 1853 der erste Konrad Bolz der Karlsruher Bühne und hat durch seine humor- und zugleich poesiedurchtränkte Darstellung der Rolle, deren feiner Ausarbeitung Devrient besondere Sorgfalt zuteil werden ließ, nicht wenig zu dem großen Erfolge jener ersten Karlsruher Aufführung des Stückes beigetragen. Bald darauf verhalf er der ersten Vorstellung von „Viel Lärmen um Nichts“, mit der Devrient den Reigen seiner vortrefflichen Shakespeare-Aufführungen eröffnete, durch seine lebensvolle Darstellung des Benedikt zum glänzenden Siege. Der warme und sonnige Humor, der diese Schöpfung durchleuchtete, die Feinheit ihrer psychologischen Führung und die Harmonie, womit sich Ernst und Laune in dieser Leistung die Hände reichten, machte das Lustspiel zu einem der beliebtesten Repertoirestücke während der Direktionsführung Devrients. Ebenbürtig trat dem Benedikt Langes in kurzem dessen Geistesverwandter Mercutio zur Seite. Gleichzeitig durfte der junge Künstler seine Kraft an Gestalten aus der Sphäre der eigentlichen Shakespeareschen Komik erproben; er spielte in der „Komödie der Irrungen“, einer von Devrient mit besonderer Sorgfalt gepflegten Vorstellung, den Dromio von Syrakus, in „Was ihr wollt“ den

Digitized by Google

Junker Bleichenwang, beide mit ergötzlichſter Wirkung und der ganzen natürlichen Drolerie, die ſeiner Begabung eigen war. In der „Widerſpenſtigen“ wurde er Tranio, im „Sommernachtstraum“ hat er dem Zettel für viele Jahrzehnte eine wahrhaft klaſſiſche Verkörperung geſchenkt; die jubelnde Freude, die dieſe lebensſprühende Schöpfung bei allen Vorſtellungen des Stückes hervorrief, wurde ſelbſt durch die Übertreibungen und parodierenden Züge, die auch Lange der Tradition entſprechend der Darſtellung der Rüpelkomödie nicht völlig fernzuhalten vermochte, nicht erheblich getrübt. Gleichzeitig wurde Lange in dem Luſtſpiel der zeitgenöſſiſchen Produktion in reichlicher Weiſe beſchäftigt und wuchs hier bald zu einer der wichtigſten Stützen des Enſembles heran.

Der junge Künſtler hatte das Glück, in Devrient einen künſtleriſchen Führer und Lehrmeiſter von ſeltener Art zu finden. Ihm verdankte er, wie er noch im hohen Alter jederzeit bezeugte, das Beſte und Höchſte ſeiner Kunſt. Auch in dem heiligen Ernſte, womit er ſeinen Beruf erfaßte, in dem eiſernen Fleiße und der ſtrengen Pflichterfüllung zeigte er ſich als treuer Schüler ſeines Meiſters. Wohl war es für dieſen nicht immer leicht, die überſchäumende Begabung des ſelbſtändigen und temperamentvollen jungen Künſtlers in die Dämme zu zwängen und ihn zur ſchwerſten Aufgabe des Schauſpielers, der ſelbſtloſen Unterordnung des eigenen Ich unter die Intereſſen des Enſembles, heranzuziehen. Denn Lange war ein ſtarkes, impulſives Talent, ein Schauſpieler von ausgeſprochener Eigenart. Mit einem ſcharfen und durchdringenden Verſtande und reicher Phantaſie begabt, wußte er das Charakteriſtiſche jeder dichteriſchen Geſtalt mit erſtaunlicher Treffſicherheit zu erfaſſen und wiederzugeben. Langes Schöpfungen fußten alle auf der Baſis der Natürlichkeit und einer ungekünſtelten, großzügigen Einfachheit. Er wußte mit ſcharfem Inſtinkt jeweils das Weſentliche zu geben. Alles Tüfteln und Künſteln, alles Jagen nach kleinlichen Nuancen und Effekten lag ihm fern. Er haßte alles Äußerliche, was nicht aus dem Kern der Sache mit zwingender Notwendigkeit hervorging. Mit Geringſchätzung ſprach er ſtets von den Komikern, die aufgeklebte Naſen notwendig haben, um zu wirken. Sein bewegtes Mienenſpiel, das mit den einfachſten Mitteln zu charakteriſieren

Digitized by Google

wußte und mit einem leisen Augenzwinkern die drolligsten Wirkungen hervorbringen konnte, enthob ihn der Notwendigkeit, die Kunst der Schminke mehr als irgend notwendig in Anspruch zu nehmen. Bei allem gesunden Realismus, der die Grundlage seines Schaffens bildete, bewahrte ihn ein sicheres Taktgefühl vor den Ausschreitungen eines unschönen Naturalismus. Die Weihe einer vornehmen Stilisierung drückte allen seinen Gestalten ihren Stempel auf. Die bewundernswerte Sicherheit seines schauspielerischen Stilgefühls machte ihn zu einem berufenen Vertreter aller humoristischen und charakterkomischen Rollen auf dem Gebiete des klassischen Dramas.

Aus dem Fache des jugendlichen Humoristen ging Lange im Laufe der fünfziger Jahre in das eigentliche Charakterfach über, das er in den sechziger und siebziger Jahren nach der tragischen wie nach der komischen Seite hin in seinem vollen Umfang beherrschte. Er spielte alle Intriganten und Bösewichte von Marinelli und Jago bis hinauf zu Franz Moor, König Johann und Richard III. Aber hier lag trotz der Tüchtigkeit dieser Leistungen nicht die eigentliche Bedeutung seiner Künstlerschaft. Wohl hat die Kunst Langes auch hier, dank seiner Intelligenz, seiner scharfen Charakterisierungskraft und der intensiven geistigen Durchdringung seiner Aufgaben, viele bedeutende Triumphe gefeiert. Sein Franz Moor, sein Wurm, sein Jago boten vieles Bedeutende und Interessante, in allen Teilen, wo in erster Linie der schleichende Intrigant seine Rechte verlangte. Vielfach aber geriet er in solchen Rollen in die Gefahr einer gewissen Schablonisierung nach der Seite des traditionellen Theaterbösewichts. Namentlich in solchen Rollen, wo eine gewisse äußere Repräsentation am Platze war, wie beispielsweise bei der Rolle des Königs in „Hamlet", kam seine sonst so sichere Kunst ins Schwanken. Auch Töne, die in die letzten Tiefen der Tragik hinabdrangen, lagen außerhalb der Sphäre seines eigentlichen Könnens. Wo dagegen humoristische Lichter hineinspielen konnten, wuchs seine Kunst zu herrlicher Höhe. So wurde namentlich sein Shylock eine hochbedeutende und unvergeßliche Leistung; vorbildlich vor allem deshalb, weil er die Gestalt nicht auf die Höhe einer unangebrachten Tragik zu erheben suchte; sie blieb trotz ihrer

Digitized by Google

ungemein charakteriſtiſchen Linien in dem Rahmen des Luſtſpiels und ſetzte der Geſtalt des geprellten Juden, wo immer möglich, humoriſtiſche Lichter auf. Rührend und tiefergreifend war die Miſchung von Humor und Tragik, die aus dem Narren in „König Lear“ eine Geſtalt von herzerſchütternder Wahrheit ſchuf.

Eine der hervorragendſten Schöpfungen Langes war ſein Harpagon, der eine ungemein ergötzliche und charakteriſtiſche Luſtſpielfigur mit ſicherer Hand in das grauſige Bereich der Tragikomödie zu ſteigern verſtand. Köſtlich war Langes Mephiſto in allen Teilen, wo der Humor des Teufels leuchtete; ein Kabinettſtück vor allem die Darſtellung der Schülerſzene, die mit den einfachſten Mitteln deren ganzen ſatiriſchen Gehalt erſchöpfte.

Wie hier, ſo bewährte ſich Langes Kunſt am glänzendſten immer da, wo ſie ſich vorwiegend oder ausſchließlich in den Dienſt des Humores ſtellen durfte. Sein reifes künſtleriſches Können brachte den Jaques in „Wie es euch gefällt“ zu äußerſt feiner, den Antolycus im „Wintermärchen“ zu überaus draſtiſcher komiſcher Wirkung. Selten wohl hat die Gaunerphyſiognomie dieſes Spitzbuben eine ſo kongeniale ſchauſpieleriſche Verlebendigung erfahren, wie durch den Antolycus von Rudolf Lange, aus deſſen pfiffigen Äuglein dem Zuſchauer eine ganze Welt von liebenswürdiger Schalkheit entgegenblitzte.

Der Hochmeiſter endlich der Humore, Langes Falſtaff, der von ſeines Schöpfers Geiſt einen Hauch in ſich trug, hätte ihn ebenbürtig neben die erſten Vertreter der Rolle geſtellt, wenn es ihm vergönnt geweſen wäre, ihn auch außerhalb Karlsruhes vor einer größeren Kunſtgemeinde zu zeigen. Ihm glückte, was den meiſten Darſtellern der Rolle verſagt iſt: die Verbindung des Humoriſten mit dem Komiker. Während den meiſten nur das eine gelingt, entweder der ſubjektive Humor oder die objektive Komik, war es Lange gegeben, dieſe beiden grundlegenden Elemente der Rolle in harmoniſcher Weiſe zu vereinigen. Er blieb bei allen komiſchen Wirkungen, die von dem dicken Ritter ausgingen, kraft ſeiner blutvollen humoriſtiſchen Ader doch ſtets der geiſtige Beherrſcher ſeiner Umgebung. Er beſaß das, was den meiſten Vertretern der Rolle fehlt und was doch unerläßlich iſt für eine erſchöpfende Wiedergabe der

Digitized by Google

Geſtalt: einen Funken jener Genialität, jener bedeutenden geiſtigen Potenz, ohne die ein Falſtaff nicht zu denken iſt. Langes Falſtaff war, wie alle ſeine Schöpfungen, aus einem Guß, einfach, großzügig, in lapidaren Linien; er verzichtete auf alles Kleinliche, alle wohlfeilen und mätzchenhaften Poſſenwirkungen blieben fern. Die große Eaſtcheap-Szene im zweiten Akte des erſten Teils, der Monolog über die Ehre, die Szenen auf dem Schlachtfeld waren Kabinettſtücke vornehmſter Darſtellungskunſt, charakteriſtiſch und wirkſam, und doch durch und durch wahr und in keiner Weiſe aufdringlich. Vor allem beſaß die ganze Leiſtung das, was heute ſo ſelten iſt: einen ſicheren und vollendeten Stil. Langes Falſtaff hatte das, was Laube die „Breite des Vortrags“ nennt, er ſteckte nicht, um mit dieſem zu reden, die „ſchönſten Sachen unbeſehen in die Taſche“, er brachte die kleinſte und feinſte humoriſtiſche Wendung zur Geltung und trat doch an keiner Stelle ſelbſtgefällig und virtuoſenhaft aus dem Enſemble heraus. Mit beſonderer Kunſt wußte er die vielen ſchweren Monologe Falſtaffs zu behandeln. Im Gegenſatze zu anderen berühmten Vertretern der Rolle, zu Häußer, Baumeiſter u. a., ſprach Lange die Monologe nicht zum Publikum, was das Bequemere, Leichtere und Dankbarere iſt, ſondern er ſpielte ſie völlig intim, mit abſoluter Ignorierung des Publikums. Dieſe bei den Selbſtgeſprächen des dicken Ritters beſonders ſchwere und heikle Aufgabe löſte Lange ebenſo diskret wie taktvoll, ohne doch die künſtleriſche Wirkung dadurch zu ſchädigen.

In ein völlig neues Fahrwaſſer wurde Langes Begabung nach Devrients Rücktritt zu Anfang der ſiebziger Jahre durch deſſen Nachfolger, den damaligen Direktor Wilhelm Kaiſer, gelenkt. Durch ihn wurde Lange zum erſtenmal mit der Rolle eines humoriſtiſchen Vaters im modernen Luſtſpiel betraut. Hier eröffnete ſich ein neues reiches Feld für ſeine Tätigkeit. Bolzau in Moſers „Stiftungsfeſt“ wurde für ihn der Prototyp einer unüberſehbaren Reihe von Rollen, in denen er mit ſein Vollendetſtes geleiſtet hat. In den unzähligen Luſtſpielvätern und Luſtſpielonkeln, die im letzten Stadium ſeines Wirkens von ihm verkörpert wurden, hat Lange eine urwüchſige Drolerie, eine Liebenswürdigkeit des Humors, eine behäbige Ergötzlichkeit des Weſens entwickelt, wie ſie auf der heutigen Bühne

Digitized by Google

beinahe vollkommen auszusterben drohen. Wenn Lange in solchen Rollen auf die Szene trat, da war es, als ob eine wahre Sonnenflut von Gemütlichkeit und Behaglichkeit in das Haus hereinströme. Die schwächsten und seichtesten Stücke konnten durch seine Kunst geadelt und in eine gewisse künstlerische Sphäre gehoben werden. Er war der Schauspieler, ganze Stücke durch den unwiderstehlichen Reiz seiner Persönlichkeit zu tragen. Man ging ins Theater, um Lange zu sehen, und man war in gleicher Weise entzückt, ob er nun dem klassischen Piepenbrink seine unbeschreibliche Laune verlieh, oder ob er die Possenfigur des Buchbindermeisters Kleister mit ungeahntem innerem Leben erfüllte. Längst vermoderte alte Ladenhüter wie Raupachs „Schleichhändler" konnten Lange zuliebe ausgegraben werden, damit auch der jüngeren Generation der noch immer ungetrübte Genuß seines Barbiers Schelle zuteil werde. Noch als Sechzigjähriger konnte er als Freiherr von Stritzow, den er mit Pauline Mailhac zusammen unzählige Male gespielt hat, und als kurmärkischer Landwehrmann Schulze wahre Stürme der ausgelassensten Heiterkeit und mehr — jenes stille, sonnige Wohlbehagen erregen, wie es nur eine gottbegnadete Kunst zu erwecken vermag.

Hand in Hand mit seiner Beschäftigung im Lustspiel vollzog sich auch im klassischen Drama der Übergang Langes in das ältere Fach. Gewissermaßen typisch für die verschiedenen Stadien, die Lange in seiner schauspielerischen Laufbahn durchwandelt hat, war die Vorstellung von „Kabale und Liebe"; hier war er zuerst Hofmarschall von Kalb, später Wurm, und zuletzt erwuchs aus ihm ein Hofmusikus Miller, der dieser Gestalt ihre monumentale Bedeutung gab.

Über vierzig Jahre, unter fünf verschiedenen Herren, unter Devrient, Kaiser, Köberle, Putlitz und Bürklin, hat Lange dem Karlsruher Hoftheater gedient. Reiche Lorbeeren haben sich in dieser langen Zeit auf seinem Scheitel gesammelt. Nach außen ist der Ruhm seines Namens verhältnismäßig nur wenig gedrungen, jedenfalls nicht in dem Maße, wie er es nach seiner künstlerischen Bedeutung verdient hätte. Das abgelegene Karlsruhe mit seinem isolierten Kunstleben war nicht dazu angetan, dem Namen eines Künstlers, dessen ganzes Wirken beinahe ausschließlich auf den Umkreis seiner Mauern beschränkt blieb, zu einer weithin tönenden

Digitized by Google

Resonanz in deutschen Landen zu verhelfen. Überdies war Lange eine stetige und seßhafte Natur. Gleich seiner schon 1884 verstorbenen zweiten Gattin — in erster Ehe war Lange mit der Sängerin Mathilde Fomm (gestorben 1856) verheiratet gewesen — der unvergeßlichen Johanna Scherzer, hat er verlockenden Anträgen nach außen widerstanden und ist den seiner eigenen Natur homogenen, gediegenen künstlerischen Verhältnissen der Karlsruher Bühne treu geblieben. Gastspielreisen, die seinen Namen dem manches glänzenden Sternes ebenbürtig an die Seite gesetzt hätten, waren ihm nicht vergönnt.

Wo er ausnahmsweise sein Können vor einer breiteren Öffentlichkeit zeigte, war er von keinem besonderen Glücksstern begleitet. 1880 folgte er dem Rufe Possarts zur Beteiligung an dem Gesamtgastspiel deutscher Bühnenkünstler im Münchner Hoftheater. Zu den vielen Umständen, die ein befriedigendes künstlerisches Gelingen dieser „Mustervorstellungen" hinderten, gehörte auch der, daß an leitender Stelle nicht der Grad von Personalkenntnis zur Verfügung stand, der notwendig war, um jeden Künstler an den richtigen Posten zu stellen. Auch Lange stand nicht an der Stelle, wo er hingehörte. Er spielte den König in „Hamlet" und erfuhr in dieser Rolle eine scharfe Ablehnung. Was ihm sonst an größeren Aufgaben zufiel, Al Hafi und Just, waren tüchtige Leistungen, die auch von der Kritik dementsprechend gewürdigt wurden (vgl. Bulthaupt, Das Münchner Gesamtgastspiel 1880, Bremen 1880). Namentlich Langes außerordentlich charakteristischer Derwisch in „Nathan" erregte großes Interesse. Aber beide Rollen waren ebensowenig wie die kleineren Aufgaben, die ihm außerdem zufielen (Casca in „Julius Cäsar", verwundeter Ritter in „Macbeth", Ruysum in „Egmont") geeignet, Lange von der besonderen Seite seiner eigentümlichen und bedeutenden Begabung zu zeigen. Trotzdem hat gerade die Mitwirkung Langes bei dem Münchner Gesamtgastspiel die Wahrnehmung Bulthaupts bestätigt, die sich diesem zum Schluß seiner kritischen Würdigung jenes Unternehmens aufdrängte: „Es gibt in Deutschland auf kleineren Theatern Schauspieler, die der Ruf nie nennt, und die mehr leisten als manche von denen, deren Name nicht aus den Blättern kommt. Das tüchtige Können so vieler

Digitized by Google

beſcheidener Exiſtenzen ſteht hinter dem Durchſchnitt der Leiſtungen mancher gefeierter kranz- und ordengeſchmückter Günſtlinge des Glücks nicht nur nicht zurück, ſondern überragt es weit."

Vom Jahre 1891 ab wurde Lange von Bürklin auch zur Regietätigkeit an der Karlsruher Bühne herangezogen. Hier hatte er Gelegenheit, durch ſein ſchauſpieleriſches Vorbild namentlich auf die Einzeldarſtellung der jüngeren Generation ungemein befruchtend und anregend einzuwirken.

Im Herbſt 1896 zwang ihn ein beginnendes körperliches Leiden, ſeine künſtleriſche Tätigkeit aufzugeben. Er lebte ſeitdem in ſtiller Zurückgezogenheit, geiſtig immer tätig, mit der Niederſchrift ſeiner Erinnerungen beſchäftigt und die Geſchicke ſeines geliebten Karlsruher Theaters mit ungeſchwächtem Intereſſe verfolgend. Er ſtarb am 3. März 1907.

Allzubald in unſerer raſchlebigen Zeit iſt Langes Bild ſchon zu ſeinen Lebzeiten dem Bewußtſein der jüngeren Generation entſchwunden. Mehr und mehr hat ſich im Laufe der Jahre das Häuflein derer gelichtet, die in Meiſter Langes ſtiller Klauſe von Zeit zu Zeit beſchauliche Einkehr hielten. Und doch verlohnte ſich eine ſolche Einkehr überreich, bis in ſeine letzten Lebenstage hinein. Denn er hat ſich bis zuletzt, dem ſiechen Körper trotzend, eine bewundernswerte geiſtige Friſche bewahrt. Mit heiliger Andacht lauſchte der Greis, wenn ihm von künſtleriſchen Geſchehniſſen am deutſchen Theater berichtet wurde, manche köſtliche und wertvolle Anregung wußte er ſpielend noch immer auszuſtreuen, ein herzbezwingender Humor durchleuchtete blitzartig und ſieghaft dann und wann das tiefgefurchte Antlitz und ließ ſein kluges Künſtlerauge in hellem Glanze erſtrahlen.

Der Name Rudolf Lange iſt mit dem Beſten, was die Karlsruher Bühnenkunſt geleiſtet, und mit dem, was Eduard Devrient als Bühnenleiter geſchaffen hat, unlösbar für alle Zeiten verbunden.

Digitized by Google

Otto Devrient.

Über zwölf Jahre, von 1856 bis 1859 und weiterhin von 1863 bis 1873, hat Otto Devrient als darstellender Künstler dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters angehört. Die Zeit seines Wirkens in der badischen Residenz war diejenige Periode seines Lebens, die durch den Einfluß seines Vaters Eduard Devrient auf den unter seiner Führung heranwachsenden Anfänger und den sich später hier zur vollen Reife entwickelnden jungen Künstler von besonderer und nachhaltiger Bedeutung geworden ist. Dem Einfluß und der Schule seines Vaters verdankte Otto Devrient das Schönste und Beste, was ihm als väterliches Erbe und als Niederschlag der geistigen Atmosphäre seines Elternhauses zufiel: den tiefen sittlichen Ernst der künstlerischen Anschauung, den strengen und hingebenden künstlerischen Idealismus, die unermüdliche und zähe, ja rücksichtslose Energie, die ihm eigen war bei Verfolgung dessen, was ihm als künstlerisches Ideal vor Augen schwebte. An der führenden Hand seines Vaters mußte er lernen, der gesamten, so vielfach vernachlässigten Technik seiner Kunst im vollen Sinne Herr zu werden, durch seinen Vater wurde er theoretisch und praktisch in die Lebensbedingungen der darstellenden Kunst und der Regieführung eingeweiht und lernte von früh ab, sich vertraut machen mit dem ewigen Grundgesetze aller dramatischen Kunst: daß nicht in der glänzenden Einzelleistung, sondern nur in der einheitlichen und harmonischen Totalwirkung das höchste Ziel jeder theatralischen Aufführung zu erkennen sei.

Otto Devrient wurde geboren zu Berlin am 3. Oktober 1838, als Sohn des damaligen königlichen Schauspielers Eduard Devrient. Mit seinem Vater siedelte der Knabe 1844 nach Dresden, 1852, bei dessen Berufung an die Spitze des Karlsruher Hoftheaters, nach Karlsruhe über. Hier betrat er zum ersten Male die Bühne am 28. September 1856 in dem Festspiel „Die Lilien des Orakels“

Digitized by Google

von K. Schöchlin (zur Feier der Vermählung des Großherzoglichen Paares). In der Folgezeit spielte er als Eleve, vom 1. Dezember 1857 kontraktlich als Schauspieler dem Institut verpflichtet, zahlreiche kleinere und größere Rollen des jugendlichen Faches in Schauspiel und Oper (Ferdinand in „Egmont“, Georg in „Götz“, Didier, Raoul, Malcolm, Romeo, Masham, Rudenz, Papageno u. a.). Zu Beginn des Jahres 1859 verließ Devrient Karlsruhe, um sich zum Zweck seiner weiteren Ausbildung einen größeren Wirkungskreis an anderen Bühnen zu suchen. Er gehörte von 1859 bis 1860 dem Hoftheater zu Stuttgart, von 1860 bis 1861 dem Kgl. Schauspielhause in Berlin an, um sodann von 1861 bis 1863 in Leipzig eine ausgedehnte Tätigkeit im Fache des jugendlichen Liebhabers und nebenbei in zahlreichen Rollen des humoristischen und Charakterfaches (Al Hafi, Terzky, Spiegelberg, Benedikt in „Viel Lärmen um Nichts“) zu finden. Mit dem Januar 1863 kehrte Devrient auf Veranlassung seines Vaters in den Verband des Karlsruher Hoftheaters zurück, dem er von da an über volle zehn Jahre angehörte. Er spielte jugendliche und charakteristische Liebhaber aller Art, späterhin auch Hamlet, Marc Anton, Richard II., Posa u. a., in allen seinen Darbietungen als vornehmer und intelligenter Künstler geschätzt, ohne daß in der Darstellung jugendlicher Idealfiguren der Schwerpunkt seines Könnens gelegen wäre. Unbedingter Anerkennung und großer Beliebtheit erfreute er sich in zahlreichen Salonrollen („Der geheime Agent“) und vor allem in humoristischen Aufgaben aller Art, wie Bellmaus, Isaak Stern („Einer von unsere Leut!“), Gottlieb Tauschitz („Lietzes Memoiren“), Shakespeareschen Narren u. a.

Abgesehen von seiner schauspielerischen Tätigkeit stand Devrient seinem Vater auch in dramaturgischen und literarischen Arbeiten hilfreich und fördernd zur Seite, so durch eine textliche Neubearbeitung von Beethovens „Ruinen von Athen“, durch neue Übersetzungen von Glucks „Iphigenie in Tauris“ und Méhuls „Uthal“, durch seine Mitwirkung an dem nachmals gemeinsam mit Eduard Devrient herausgegebenen „Bühnen- und Familien-Shakespeare“ (1875/76). Außerdem war er mit einer Reihe selbständiger dramatischer Arbeiten hervorgetreten, die am Karlsruher Hoftheater ihre erste Auf-

Digitized by Google

führung erlebten; so erschien 1866 der einaktige Schwank „Zehn Minuten Aufenthalt“, 1867 das geschichtliche Schauspiel „Zwei Könige“, 1869 das Charakterbild „Ein armer Millionär“, 1871 gelegentlich der Rückkehr der siegreichen Truppen aus dem Feldzuge das vaterländische Festspiel „Kaiser Rotbart“ und das geschichtliche Trauerspiel „Tiberius Gracchus“.

In allen diesen Arbeiten vereinigte sich eine ansprechende formale Begabung mit Geschmack, guter Technik und einem sicheren Gefühle für die Bedürfnisse und Wirkungen des praktischen Theaters, ohne daß freilich eine starke oder eigenartige dichterische Individualität imstande gewesen wäre, diesen Stücken über die flüchtige Theaterwirkung des Augenblicks hinaus Dauer und Bedeutung zu geben.

Von 1869 bis 1871 war Devrient mit der Regie der Oper betraut. Differenzen mit Georg Köberle, der 1872 an die oberste leitende Stelle berufen worden war, veranlaßten den Künstler, mit dem April 1873 aus seinem Karlsruher Engagement auszuscheiden und einem Rufe als Regisseur des Schauspiels und Charakterdarsteller am Hoftheater in Weimar zu folgen. Hier wirkte er als Vertreter des ganzen Charakterfaches (Franz Moor, Mephisto, Tartüffe, Perin, Shylock usw.) bis zum Jahre 1876, dann als Oberregisseur in Mannheim 1876 bis 1877, als Intendant in Frankfurt a. M. 1877 bis 1878.

Während der Zeit seines Weimarer Wirkens war Devrients Bühnenbearbeitung des ganzen „Faust“ zur Vollendung gediehen und hatte hier am 6. und 7. Mai 1876 die Feuerprobe der ersten Aufführung bestanden. Außer in Weimar hat Devrient seine Bearbeitung des Goetheschen Gedichtes auf zahlreichen Gastspielreisen, wobei er selbst den Mephisto spielte, in Köln, Leipzig, am Viktoriatheater in Berlin, in Breslau, Düsseldorf und Oldenburg in Szene gesetzt. Gegen diese Bearbeitung des „Faust“ wurden von seiten der Kritik nicht mit Unrecht schwere Bedenken erhoben. Vor allem gegen die Einrichtung des ersten Teils, gegen die sinn- und stimmungzerstörende Zusammenlegung der ganzen Gretchentragödie auf einen Schauplatz, gegen willkürliche und gewaltsame Änderungen u. a. mehr. Auch die Spielerei mit der sog. dreiteiligen Mysterienbühne wurde mit Recht getadelt. Trotz aller gerechtfertigten Bedenken ist

Digitized by Google

der Devrientſchen Fauſtbearbeitung eine gewiſſe epochemachende Bedeutung in der Bühnengeſchichte des Gedichtes zuzuſprechen. Durch die erfolgreichen Aufführungen des Werkes in verſchiedenen deutſchen Städten hat Devrient die bis dahin überall noch geläufige Fabel von der angeblichen Unaufführbarkeit des zweiten Teiles von Grund aus zerſtört, er hat das geſamte Gedicht in ſeinem geiſtigen Zuſammenhang, das bisher abgeſehen von vereinzelten Verſuchen nur als Bruchſtück auf dem Theater bekannt war, zum erſten Male mit Erfolg auf der Bühne in ſeine Rechte geſetzt und ſich damit ein dauerndes Verdienſt um das Verſtändnis und die Populariſierung des zweiten Teiles in weiteren Kreiſen erworben. Durch die Einrichtung des zweiten Teiles waren, ungeachtet mancher Bedenken, die ſich auch hier im einzelnen aufdrängen, im großen und ganzen die richtigen Wege gewieſen, auf denen ſich die Bühnendarſtellung des zweiten Fauſt zu bewegen hat.

Von 1880 bis 1884 lebte Devrient in Jena, teils mit Vorleſungen und literariſchen Arbeiten beſchäftigt, teils ſeine Muße zu Gaſtſpielreiſen nutzend. Eine Bearbeitung des Calderonſchen Stückes „Über allen Zauber Liebe“ mit Muſik von Eduard Laſſen, dem Komponiſten der Fauſtmuſik, wurde 1881 in Weimar, im folgenden Jahre am Viktoriatheater in Berlin von ihm in Szene geſetzt. Die Lutherfeier des Jahres 1883 veranlaßte die erſte Aufführung des für dieſe Gelegenheit von Devrient gedichteten, aus einem warmen nationalen und religiöſen Empfinden herausgewachſenen Lutherſpiels in Jena, das ihm unter zahlreichen anderen Auszeichnungen den Titel des Ehrendoktors der dortigen Univerſität verſchaffte. In zahlreichen deutſchen Städten hat Devrient in der Folgezeit ſeinen „Luther“ und ſpäter ſein 1891 erſtmals dargeſtelltes, mehr der überlieferten theatraliſchen Form ſich näherndes Volksſchauſpiel „Guſtav Adolf“ zur Aufführung gebracht. In der Vorführung dieſer von Dilettanten geſpielten Volksſchauſpiele, bei denen der Dichter die Geſtalten des Luther und Guſtav Adolf verkörperte, verwirklichten ſich in gewiſſem Sinne die Ideen, zu denen ſich Eduard Devrient in dem letzten Kapitel ſeiner Schrift über Oberammergau durch die dort gewonnenen Eindrücke hatte anregen laſſen. Die literariſche und künſtleriſche Bedeutung dieſer Spiele ſteht zurück gegenüber dem

Digitized by Google

Intereſſe, das ihnen als einer charakteriſtiſchen zeitgeſchichtlichen Erſcheinung zukommt.

Im Jahre 1884 war Devrient mittlerweile einem Rufe an die leitende Stelle am Hoftheater in Oldenburg gefolgt, wo er fünf Jahre in erfolgreicher Weiſe tätig war. Ohne in der beſchaulichen Ruhe der kleinen Reſidenzſtadt auf eine abhetzende Novitätenjagd angewieſen zu ſein, konnte Devrient hier ſein Hauptaugenmerk auf die ſorgfältige Aufrichtung und Ausgeſtaltung eines feſten klaſſiſchen Repertoires richten, dem er durch manche wertvolle und intereſſante Aufführungen (ſo u. a. durch eine Darſtellung des „Wallenſtein“ in der urſprünglich vom Dichter beabſichtigten Abteilung der „Piccolomini“ und von „Wallenſteins Tod“, durch eine Neueinrichtung von „Der Widerſpenſtigen Zähmung“ nach dem Originale, durch ſyſtematiſche Vorführungen des ganzen „Fauſt“) neuen Reiz zu geben wußte. Auch als Darſteller trat der Direktor in Rollen, wie Wallenſtein, Philipp II., Macbeth, Falſtaff, Muley Haſſan, Advokat Berendt u. a., vor das Publikum.

Eine Berufung an das Königliche Schauſpielhaus in Berlin veranlaßte Devrient, das Oldenburger Idyll im September 1889 mit dem exponierten und ſorgenumtoſten Poſten des artiſtiſchen Direktors an der erſten Schauſpielbühne der Reichshauptſtadt zu vertauſchen. Ehe es ihm gelungen war, der ſchwierigen ſeiner hier harrenden Verhältniſſe Herr zu werden, ſah er ſich genötigt, im Dezember 1890 aus der neuen Stellung auszuſcheiden. Auch wenn die anläßlich der Berliner Direktionsführung gegen Devrient erhobenen Vorwürfe zum Teil nicht ohne Berechtigung geweſen ſind, iſt es unſtatthaft, über eine ſo kurze Direktionszeit, in der die künſtleriſchen Intentionen eines Führers kaum zum Ausdruck gelangen können, ein abſchließendes Urteil fällen zu wollen. Unter den künſtleriſchen Unternehmungen Devrients während der Berliner Direktionszeit verdient eine ſchon der Merkwürdigkeit halber in den Annalen der Theatergeſchichte weiter zu leben: die Aufführung des „Gottfried von Berlichingen“, des erſten Entwurfes des „Götz“ aus dem Jahre 1771, in einer Bühneneinrichtung Devrients. Obgleich die Aufführung dieſes Entwurfes, die der Dichter ſelbſt durch die alsbaldige Umarbeitung zu dem klaſſiſchen Götz von 1773 als unreife Skizze

Digitized by Google

gekennzeichnet hat, von vornherein das Merkmal eines literariſchen Experimentes an ſich trug, das nicht dazu angetan war, feſten Fuß auf dem deutſchen Theater zu faſſen, und demgemäß auch wieder raſch und ſpurlos davon verſchwand, war dieſe erſte und vorausſichtlich einzige Bühnendarſtellung des kraftgenialiſchen Skizzos eine kühne und eigenartige künſtleriſche Tat, die für die literariſchen Kreiſe hohes Intereſſe bieten mußte und der in der Bühnengeſchichte des „Götz von Berlichingen“ mit Ehren zu gedenken iſt.

Nach dem raſchen Ende der Berliner Direktion nahm Devrient ſeinen Wohnſitz wieder in Jena. In dieſen ſeinen letzten Lebensjahren 1891 bis 1894 war er beinahe ununterbrochen auf Wanderungen begriffen, teils auf Gaſtſpielreiſen (Mephiſto, Nathan), teils als Leiter und Hauptdarſteller ſeiner beiden Volksſchauſpiele in den verſchiedenſten Gegenden Deutſchlands tätig. Karlsruhe, der Schauplatz ſeines langjährigen früheren Wirkens, das ihm auch durch ſeine 1865 daſelbſt vollzogene Vermählung mit Marie Roman zur zweiten Heimat geworden war, betrat Devrient zum letzten Male im Frühjahr 1893, gelegentlich der von dem dortigen Hoftheater veranſtalteten Feier zur Erinnerung an die vor vierzig Jahren erfolgte Eröffnung des neuen Bühnenhauſes unter der Führung Eduard Devrients. Zu der anläßlich dieſes Feſtes herausgegebenen Gedenkſchrift „Beiträge zur Geſchichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient“ (Karlsruhe 1893) hatte der Sohn des Gefeierten einen wertvollen Beitrag geliefert, indem er dem Herausgeber ein hochintereſſantes Kapitel aus den ungedruckten Erinnerungen ſeines Vaters über deſſen Berufung nach Karlsruhe zur Verfügung ſtellte. Als er in jenen Feſttagen in voller Rüſtigkeit des Körpers und des Geiſtes im Kreiſe lieber Freunde alte Erinnerungen an die Devrientzeit der Karlsruher Bühne auffriſchte, ahnte wohl niemand, daß dem Schaffen des Künſtlers ſchon über Jahresfriſt ein allzu frühes Ende bereitet ſein werde. Mitten in nimmermüder künſtleriſcher Arbeit wurde Devrient in Stettin, wo er zur Einſtudierung ſeines „Guſtav Adolf“ weilte, am 24. Juni 1894 von einem Herzleiden dahingerafft. Er hinterließ ein unvollendetes Volksſchauſpiel „Der große Kurfürſt“, ſowie Plan und Vorarbeiten zu einer Biographie ſeines Vaters.

Digitized by Google

Mit Otto Devrient war eine eigenartige und bedeutende künſtleriſche Perſönlichkeit dahingegangen, eine echte und keuſche Künſtlernatur, ganz und gar wurzelnd in den Traditionen der Devrientſchen Familie und in den Anſchauungen der klaſſiſchen Kunſt, dem Eindringen moderner Elemente und Bewegungen in Literatur und Theater nicht ohne Widerſtreben gegenüberſtehend, ein Künſtler, der mit ungeheucheltem ſittlichem Ernſte die Sache ſeines Berufes erfaßte und in aller Unruhe ſeiner äußeren Lebensſchickſale die höchſten Aufgaben des Theaters niemals aus dem Auge verlor, der dem Kunſtleben im einzelnen zahlreiche wertvolle Anregungen und Impulſe gegeben hat, dem es leider aber nicht beſchieden war, daß ſein umfangreiches Wiſſen und ſein mannigfaltiges künſtleriſches Können dem Theater zu ſo dauerndem und nachhaltigem Segen wurde, wie es bei einem weniger häufigen Wechſel ſeiner Aufgaben und Ziele wohl möglich geweſen wäre.

Digitized by Google

Anmerkungen.

Digitized by Google

Schauspielregie.

[1]) Nach englischem Vorbild wurden auch in Deutschland im Laufe der letzten Jahrzehnte vielfach Versuche gemacht, einzelne Dramen Shakespeares, vor allem „Hamlet", auf einer ausschließlich mit Vorhängen umkleideten Bühne zu spielen. Unter diesen Versuchen sei neben einer Hamlet-Aufführung in Weimar unter der Regie von Paul Linsemann (April 1912) besonders die Vorstellung des „Hamlet" erwähnt, die Max Krüger auf einer dem altenglischen Theater nachgebildeten Vorhangbühne zu Münster i. W. inszenierte.

Vgl. hierüber und die einschlägigen Fragen das anregende Buch:

Max Krüger, Über Bühne und bildende Kunst. München, Piper 1912.

Unter bemerkenswerten Veröffentlichungen der letzten Jahre aus dem Gebiete der Schauspielregie seien neben Hagemanns bekanntem Buche über „Regie" noch besonders hervorgehoben:

Max Alberty, Moderne Regie. Ein Buch für Theaterfreunde. Frankfurt a. M., Englert & Schlosser 1912.

Alfred Walter-Horst, Das Bühnenkunstwerk. Berlin, Schildberger 1911.

[2]) Eine sehr dankenswerte Erleichterung für die dramaturgische Vorbereitung eines Stückes wird dem Regisseur namentlich an mittleren und kleinen Bühnen durch die „Handbücher der Regie" geschaffen, deren Herausgabe die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände (Leitung: Dr. Carl Heine) sich als eines ihrer Ziele gesetzt hat.

Als erstes dieser Bändchen erschien:

Shakespeares Macbeth. Ein Beitrag zur Inszenierung des Trauerspiels von Karl Birk. Berlin-Charlottenburg, Vita Deutsches Verlagshaus.

Auch die von derselben Vereinigung und in demselben Verlage

Digitized by Google

unter Redaktion von Alfred Walter-Horst herausgegebene Monatsschrift „Die Szene“ enthält sehr viele wertvolle Materialien und Hilfsarbeiten für die Tätigkeit des modernen Regisseurs.

Opernregie.

[1]) Carl Hagemann, Oper und Szene. Aufsätze zur Regie des musikalischen Dramas. Berlin, Schuster & Loeffler 1905.

[2]) Vgl. den vortrefflichen Essay von Paul Marsop, Deutsches Bühnenhaus und Reformszene (Neue Kämpfe, Zweite Reihe der Studienblätter eines Musikers. München, G. Müller 1913, S. 240—362), dessen Ausführungen allen, denen die gesunde Entwicklung einer deutschen Kunst am Herzen liegt, nicht warm genug zur Beachtung empfohlen werden können.

[3]) Vgl. Fritz Jacobsohn, Hans Gregors komische Oper. 1905—1911. Berlin, Oesterheld & Co.

Zu den Bemerkungen über „Lohengrin“ ist zu vergleichen:
Artur Seidl, Zur Dramaturgie des Lohengrin. (Wagneriana, Bd. I, Berlin 1901.)

Die neue Münchner Shakespeare-Bühne.

Vgl. Gerhard Amundsen, Die neue Shakespearebühne des Münchner Hoftheaters. Mit 22 Szenenbildern aus Julius Cäsar, Coriolan, Timon von Athen, König Johann, Hamlet. München, Verlag „Die Volksbühne“ 1911.

Shakespeares Hamlet in neuer Inszenierung.

[1]) Alexander von Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin, G. Reimer 1908.

Adolf Winds, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. XII. Berlin 1909.

Hans Daffis. Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin, Emil Felber 1912.

Digitized by Google

[2]) Vgl. u. a. den eingehenden Bericht von A. v. Weilen in Bühne und Welt XII, Nr. 8, S. 337 ff.

[3]) Bei den Münchner Festspielen des Jahres 1910 wurde wenigstens die zweite und dritte Szene des vierten Aktes wieder eingefügt. Dies war an sich wohl löblich, vermochte aber an der Sinnlosigkeit dieser Art der Kürzung im allgemeinen nichts zu ändern.

[4]) Vgl. hierüber und über die früheren Hamlet-Inszenierungen Reinhardts:

Siegfried Jacobsohn, Max Reinhardt. (Berlin, Er. Reiß) S. 150 ff.

[5]) Aphorismen zur Darstellung des „Hamlet". In Bergers Buch: Meine Hamburgische Dramaturgie, Wien 1910, S. 131 ff. Vgl. auch Shakespeare-Jahrbuch 46, Seite 248 ff.

[6]) Robert Rohlrausch, Klassische Dramen und ihre Stätten. (Stuttgart, Lutz, 1903), S. 56 ff.

[7]) Einen ähnlichen Versuch hat in Deutschland neuerdings schon Alfred Halm unternommen, der die Tragödie am Neuen Schauspielhaus zu Berlin (1909) im Renaissancekostüm spielen ließ.

Shakespeares Timon von Athen auf der heutigen Bühne.

[1]) Vgl. Kilian, Die Dalbergsche Bühnenbearbeitung des „Timon von Athen". Shakespeare-Jahrbuch 25, S. 24 ff.

[2]) Zu den Bühnenbearbeitungen kann die Fassung des Stückes, die in den sog. „freien Bearbeitungen" von Shakespeares sämtlichen Schauspielen von Meyer (Band 7, Gotha 1825) erschienen ist, nicht eigentlich gezählt werden. Immerhin ist diese Bearbeitung in ihren Zusätzen und Veränderungen, die sie am Originale vornimmt, nicht uninteressant. Sie folgt im allgemeinen, abgesehen von der freien Behandlung des Textes, die ihr wie allen diesen merkwürdigen Meyerschen Bearbeitungen Shakespearescher Stücke eigen ist (vgl. Genée, S. 311), dem Originale ziemlich treu. Dagegen beseitigt sie seltsamerweise die ganze erste Bankettszene (I, 2) bis auf einen dürftigen Rest: die einleitende Rede Timons; hieran schließt sich Tafelmusik und ein Ballett „nymphenartig gekleideter Mädchen",

Digitized by Google

über dem der Vorhang fällt. In der Senatsszene ist der vielumstrittene Gegenstand der Verhandlung, ein gewisser Cleonthes, von Beginn gegenwärtig und bekennt sich freimütig zu der Bluttat, die ihm zur Last gelegt wird. Der fünfte Akt beginnt mit einer neuverfaßten Szene im „Senatspalast", wo über die Gefahr, die Athen bedroht, verhandelt wird; man beschließt, Timons Hilfe anzurufen. Die ganze folgende Schlußszene spielt im Wald vor der Höhle bei Mondschein. Sie bringt vom Original (unter Wegfall von V, 1) V, 2; dann folgt der neugedichtete Schluß; Timon kommt zurück, hält unter Blitz und Donner einen großen Monolog und erhängt sich; dann erscheint Alkibiades, der in Athen mittlerweile seinen Einzug gehalten hat, um dem Freunde zu melden, daß er zu einem „Führer" Athens gewählt wurde; er findet Timons Leiche.

[3]) Vgl. hierzu: Fresenius, Shakespeares „Timon von Athen" auf der Bühne. Shakespeare-Jahrbuch 31, S. 82 ff. Dazu die Ergänzung von Fresenius an derselben Stelle 38, S. 224 ff.

[4]) Vgl. die eingehende und vorzügliche Würdigung von Hermann Conrad, Shakespeares und Bulthaupts Timon. Shakespeare-Jahrbuch 29, S. 110 ff.

[5]) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch 23, S. 170 ff.

Zur szenischen Einrichtung von Was ihr wollt.

[1]) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch 32, S. 289—294.

[2]) Eine glückliche Lösung für die Aufführung des Lustspiels auf der Drehbühne hat jüngst Paul Legband für seine Inszenierung des Stückes im Freiburger Stadttheater gefunden. Auf die Drehbühne waren vier Dekorationen gestellt: ein Zimmer im Palaste des Herzogs, eine Straße, eine Gesindestube in Olivias Haus und ein Gartenplatz vor diesem. In diesen vier Dekorationen, die teilweise sehr glücklich kombiniert und malerisch sehr reizvoll waren, konnten sich sämtliche Szenen des Stückes abspielen. Jede Verwandlung bedurfte nur einer Drehung der Bühne.

[3]) Das vollständige Buch dieser Einrichtung, die zum erstenmal 1901 am Hoftheater zu Karlsruhe gespielt wurde, erschien als Nr. 4757 von Reclams Universalbibliothek.

Digitized by Google

Für die schauspielerische Wiedergabe des Stückes kann nicht genug auf die feinen und reizvollen Ausführungen Tiecks in seiner Novelle „Der junge Tischlermeister" verwiesen werden — Ausführungen, die gegenüber den Bestrebungen vieler heutigen Bühnen, das Stück als Faschingsposse zu spielen und die Junker Tobias und Andreas in Karikaturen zu verwandeln, ganz besonders beherzigenswert erscheinen müssen.

Englische Shakespeare-Festspiele.

[1]) Über die Neueinstudierung des Wintermärchens durch Beerbohm Tree (zuerst am 1. September 1906) hat E. L. Stahl im 43. Bande des Deutschen Shakespeare-Jahrbuchs S. 362 ff. vortrefflich berichtet.

Schillers Don Carlos auf der Bühne.

[1]) Diese Bearbeitung wurde neuerdings von J. Petersen an das Licht gezogen in seinem Buche: Schiller und die Bühne (Berlin 1904), S. 477 ff.

Die älteste und wertvollste Fassung von Schillers Prosabearbeitung wurde kürzlich im zehnten Bande der Historisch-kritischen Ausgabe von O. Günther und G. Witkowski (Leipzig, Max Hesses Verlag) von Conrad Höfer mit einer sachkundigen Einleitung des Herausgebers zum erstenmal veröffentlicht.

[2]) Vgl. Marx Möller, Studien zum Don Carlos. Nebst einem Anhang: Das Hamburger Theatermanuskript. Greifswald, Abel 1896.

[3]) Dieser Weimarer Bearbeitung der Jambenfassung vom Jahre 1792 gehört ohne Zweifel die fragmentarische Carlos-Szene an (III, 1—3), die Minor in seinem Buche: Aus dem Schiller-Archiv (Weimar 1890), S. 92 ff. mitteilt. Sie weicht sehr wesentlich von der Fassung des Hamburger Buches wie von der des Mannheimer Manuskriptes ab. Diese verloren gegangene Weimarer Bearbeitung von 1792 schloß das Stück wie die Prosafassungen mit dem Selbstmord des Infanten und enthielt, im Gegensatze zu sämtlichen übrigen

Digitized by Google

Faſſungen der Schillerſchen Bühnenbearbeitung, die Szene im Karthäuſerkloſter. In dieſer Form wurde das Stück noch 1807 in Leipzig gelegentlich eines dortigen Gaſtſpiels des Weimarer Hoftheaters geſpielt. — Vgl. J. Peterſen, a. a. O., S. 362 und 423.

[4]) Das vollſtändige Buch der Karlsruher Einrichtung iſt erſchienen unter dem Titel: Don Carlos. Trauerſpiel in fünf Akten von Schiller. Mit Benutzung der älteren Ausgaben für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian. Leipzig, Phil. Reclams Univerſalbibliothek, Nr. 4569.

[5]) Alfred von Berger, Kritiſche Gloſſen zu Schillers Don Carlos. In des Verfaſſers Hamburgiſcher Dramaturgie (Wien 1910), S. 190 ff.

[6]) C. W. Schmidts Bühnenbearbeitung des Don Carlos. Hendels Bibliothek der Geſamtliteratur Nr. 1804, 1805.

[7]) Vgl. Adolf Winds, Inſzenierungen auf mittlerer Linie. (Der Neue Weg, Organ der Deutſchen Bühnengenoſſenſchaft, Jahrg. 40, Heft 18.) Dieſer Aufſatz, der über die Inſzenierung des Don Carlos durch Winds am Leipziger Stadttheater berichtet, enthält viele ſehr beherzigenswerte Winke zur Aufführung des Stückes.

[8]) Vgl. den Aufſatz von Wilhelm Röntz, Zur Bühneneinrichtung von Schillers Don Carlos. Die Szene, Jahrgang II, Heft 10.

Schillers Wallenſtein als Bühnenſtück.

Dieſen Aufſatz, der in der vorſtehenden Geſtalt zuerſt in „Bühne und Welt", 9. Jahrgang II, S. 353 ff. erſchienen iſt, entſpricht in ſeinem Inhalt den beiden erſten Abſchnitten meines Buches: Schillers Wallenſtein auf der Bühne, Beiträge zum Problem der Aufführung und Inſzenierung des Gedichtes (München 1908), deren Ausführungen er in knappen Zügen zuſammenfaßt.

Die Vorſchläge dieſes Buches wurden mittlerweile mehrmals in die Praxis umgeſetzt und zwar zum erſten Male mit ſtarkem Erfolge von Karl Hagemann, der den ganzen Wallenſtein als fünfaktiges Trauerſpiel mit Vorſpiel am 10. November 1909

Digitized by Google

in Mannheim spielen ließ und denselben Versuch mit gleichem Erfolge später am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg wiederholte. Die Wirkung war vortrefflich, und die Intentionen der Inszenierung wurden in Mannheim nur dadurch einigermaßen geschädigt, daß der teilweise sehr komplizierte dekorative Aufbau die Deckung der Verwandlungen durch den Zwischenvorhang notwendig machte und dadurch vielfach lange Pausen entstanden, die die fünfaktige Gliederung des Gesamtwerkes zu verwischen drohten.

Glücklicher war in dieser Beziehung eine Inszenierung des Gedichtes von Jaroslav Kvapil am Böhmischen Nationaltheater in Prag, der mit einer vereinfachten, stilisierten Bühneneinrichtung arbeitete und das ganze Werk ebenfalls in einem Zuge, ohne alle längeren, störenden Pausen zur Darstellung brachte. In dieser Gestalt hat „Wallenstein" in tschechischer Sprache zahlreiche Wiederholungen in Prag erlebt und sich mit dauerndem Erfolge auf dem Spielplan erhalten.

Schillers Massenszenen.

Vgl. hierzu das kürzlich erschienene Buch: Walter Lohmeyer, Die Dramaturgie der Massen. Mit vier Bühnenplänen. Berlin, Schuster & Loeffler 1913.

Goethes Natürliche Tochter auf dem Theater.

[1]) Mit besonderer Wärme hat sich Willy Rath, angeregt durch die Eindrücke und den Erfolg der Münchner Aufführung, an verschiedenen Stellen der Öffentlichkeit für die vielfach angezweifelte Bühnenfähigkeit und Wirkungsmöglichkeit der „Natürlichen Tochter" auf dem heutigen Theater eingesetzt.

Vgl. u. a. den Aufsatz von W. Rath: Der Natürlichen Tochter Bühnenschicksal. Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau 1911, Nr. 180 und 181.

Kleists Käthchen und seine Bühnengeschichte.

[1]) Vgl. Adolph Kohut, Die Erstaufführung des Käthchen von Heilbronn von H. v. Kleist vor einem Jahrhundert. Neuer Theater-

Digitized by Google

almanach der Genoſſenſchaft Deutſcher Bühnenangehöriger, Berlin 1910, S. 68 ff.

Der Theaterzettel der erſten Aufführung iſt reproduziert bei Jolling, Kleiſts Werke in Kürſchners Deutſcher Nationalliteratur, Band III.

Zur Bühnengeſchichte des Stückes iſt vor allem zu vergleichen: Walter Kühn, Heinrich von Kleiſt und das deutſche Theater. München, Hans Sachs Verlag 1912.

[2]) Vgl. über Schreyvogels Tell-Bearbeitung das Schiller-Heft von Max Rochs Studien zur vergleichenden Literaturgeſchichte, 1905, S. 277 ff.

Zu den Shakeſpeare-Bearbeitungen:

E. Kilian, Schreyvogels Shakeſpeare-Bearbeitungen. Shakeſpeare-Jahrbuch, Bd. 39, 41 und 43.

[3]) Vgl. A. v. Weilen, Geſchichte des Hofburgtheaters. Wien, Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt, S. 52.

[4]) Das vollſtändige Szenarium und die Varianten von Schreyvogels Bearbeitung wurden veröffentlicht in Max Rochs Studien zur vergleichenden Literaturgeſchichte, Band VII, Heft 4.

[5]) Vgl. hierzu u. a. die treffenden Bemerkungen von Anna Ettlinger in der Einleitung (S. XI) zu ihrer Ausgabe des Stückes (Meiſterwerke der deutſchen Bühne. 19. Leipzig, Heſſe).

Neuerdings hat Meyer-Benfey verſucht, die allgemeine bisherige Annahme von einem früheren, ſpäter vielfach veränderten Plane der Dichtung ins Wanken zu bringen und die bekannten Angaben des erſten Kleiſt-Biographen, Eduard von Bülows, in Zweifel zu ziehen. Danach habe Tieck den Dichter zur Tilgung einer merkwürdigen Szene, „die das ganze Stück gewiſſermaßen in das Gebiet des Märchens oder Zaubers hinüberſpielte“, veranlaßt. Es iſt allerdings ſeltſam — dies iſt Meyer-Benfey rückhaltlos zuzugeben — daß Tieck ſelbſt in ſeinen verſchiedenen Äußerungen über das Stück dieſer früheren Pläne der Dichtung, die er gekannt haben ſoll, niemals Erwähnung tut. Doch genügt dies wohl kaum, um die Richtigkeit von Bülows Angaben mit Beſtimmtheit zu erſchüttern.

Digitized by Google

Es bleibt vor allem Kleists eigene Äußerung in dem viel zitierten Briefe: „Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung, und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen möchte.“ Es ist kaum möglich, bei diesen „Mißgriffen“, die die ursprünglich „ganz treffliche Erfindung“ verdarben, etwa — wie Meyer-Benfey es möchte — an die spätere Einschiebung der Brigittenszene (II, 9), die ursprünglich fehlte, zu denken. Diese Einschiebung verdankte ihre Entstehung gewiß der Rücksicht auf das große Publikum und seine Fassungskraft, konnte aber unmöglich als beweinenswerter „Mißgriff“ in dem obigen Sinne bezeichnet werden. Nach dem Wortlaut jenes Kleistischen Briefes muß doch wohl die ursprüngliche „Erfindung“ von der späteren Ausführung des Stückes sehr verschieden gewesen sein. Wie dieser ursprüngliche Plan freilich gewesen ist, das wird heute kaum mehr festzustellen sein, wenn nicht unerwartet neue Materialien ans Licht kommen.

Vgl. Meyer-Benfey: Sind bei Kleists Käthchen von Heilbronn verschiedene Pläne anzunehmen? Bühne und Welt, XIV, S. 188 ff.

Vgl. dazu desselben Verfassers Ausführungen in dem Buche: Das Drama Heinrich von Kleists, II. Band. Göttingen, Hapke, 1914.

[6]) Auch die späteren Bearbeiter haben einige vermittelnde Worte an dieser Stelle eingesetzt. Laube beginnt die Szene mit einem kurzen Monolog Gottschalks, der in einem darauffolgenden Gespräche mit dem Grafen auf dessen Rückkehr nach der Strahlburg hinzuwirken sucht. Devrient läßt den Grafen zum Lautenspiel einige Worte sprechen, worin seine Stimmung zum Ausdruck kommt. In ähnlicher Weise Wehl und Siegen, bei denen überdies Gottschalk das zu der Situation passende Volkslied „Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß“ — nach Wehls Angabe ebenfalls ein Einfall Holbeins — vor sich hin summt.

[7]) Als Probe dieser Umarbeitung seien die ersten acht Verse des Monologs in der versifizierten Fassung mitgeteilt:

Wie ist mir denn? Der jähe Trotz des Grafen,
Des alten Mannes wunderlicher Fall!

Digitized by Google

Hat doch ein Cherub Wahrheit hier verkündet!
Mein Kind — das Käthchen! Käthchen von Heilbronn!!
(Nachsinnend.)
Beim Himmel, ja! Die Toten stehen auf!
War's zu Heilbronn nicht, wo vor siebzehn Jahren
Ich ein Turnier gehalten, meiner Schwester,
Der Pfalzgräfin, zu Ehren! usw.

[8]) Eine neue Käthchen-Bearbeitung. Von Prof. Dr. Artur Seidl, Dessau. In R. L. Schröders Dramaturgischen Blättern, I. Jahrgang, Heft 1. Wien 1905.

[9]) Vgl. zur Frage der Bühnengestaltung des Werkes auch den Aufsatz von Meyer-Benfey, Zum Verständnis und zur Aufführung des Käthchens von Heilbronn. Die Szene, Blätter für Bühnenkunst, II. Jahrgang, Heft 5.

Meyer-Benfey sucht die Einwände gegen die letzten Akte des Stückes — nicht immer überzeugend — zu entkräften und verlangt eine unveränderte Aufführung des Originales, in dem höchstens die Szene am Sturzbach (IV, 1) und die Toilettenszene (V, 4—9) beseitigt werden soll.

Zur Inszenierung von Hebbels Genoveva.

[1]) Das vollständige Buch dieser Einrichtung ist als Nr. 5443 von Reclams Universalbibliothek erschienen.

[2]) Einen entgegengesetzten Weg hat neuerdings Alwin Kronacher in einer Bearbeitung des Stückes für das Karlsruher Hoftheater (April 1913) eingeschlagen. Er suchte das Problem des vierten Aktes dadurch zu lösen, daß er die ganze Margareten-Szene beseitigte und dafür die beiden ersten Szenen des Aktes, in der Burg des Pfalzgrafen und in Siegfrieds Herberge, beibehielt. Hieran wurde Siegfrieds Befehl, Genoveva zu töten, aus der ausgefallenen Margareten-Szene angehängt und damit der Akt geschlossen. Für eine solche Anordnung der Szenen läßt sich anführen, daß die heikle Margareten-Szene für das Verständnis des Stückes zur Not entbehrt werden kann, wenn man gleich das mittelalterliche Kolorit, das sie gibt, nur ungern vermissen wird. Unentbehrlich aber ist, sofern man die ganz besonderen Intentionen des Dichters

Digitized by Google

nicht ignorieren will, die Geistererscheinung Dragos. Kronacher suchte das Wesentliche dieser Szene, Dragos Rede von den Worten an: „Die Zeit ist um, wo der befleckte Ball", dadurch für die Aufführung zu retten, daß er sie — allerdings ein etwas kühnes und eigenmächtiges Verfahren — einem „Schutzgeist Genovevas" in den Mund legte, der das Nachspiel als Prologus zu eröffnen hatte. Vgl. hierzu die Ausführungen Kronachers in: Die Szene, Jahrgang IV.

Neben der Münchner Einrichtung sind gleichzeitig die Bearbeitungen, in denen das Stück 1913 in Dresden und Gera gespielt wurde, im Druck erschienen:

Genoveva von Hebbel. Neue Bühnenbearbeitung von Dr. Karl Zeiß. Berlin, Oesterheld & Co., 1913.

Genoveva von Hebbel. Geraer Bühneneinrichtung von Dr. Otto Liebscher. Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur, Nr. 2361.

Beide Einrichtungen unterscheiden sich von dem Münchner Texte in erster Linie dadurch, daß sie auf die Benutzung von Hebbels Bühnenbearbeitungen verzichten und im vierten Akte, mit Beibehaltung seiner drei Schauplätze, der Fassung des unveränderten Originals folgen. Beide beginnen den vierten Akt, unter völliger Beseitigung des einleitenden Gespräches zwischen Golo und Katharina, mit dem Auftritt Kaspars („Einen Gruß von Frau Margareta!"). Jenes Gespräch durfte freilich nicht vollkommen fehlen, wenn man diese Szene spielen will. Denn sein Inhalt ist zum Teil für das Verständnis des Stückes und Golos Entwicklung unentbehrlich. Hebbel selbst hat den Ausfall dieses Gespräches in seiner Bühnenbearbeitung durch eine dementsprechende Neudichtung zu ersetzen gesucht. — Die dekorative Einrichtung des Stückes wird auch von Zeiß in verschiedenen Punkten vereinfacht, wogegen Liebscher die vierzehn szenischen Bilder des Originals unverändert, nur mit zahlreichen Kürzungen im einzelnen, beibehält.

Heinrich Laube und Eduard Devrient.

[1]) Vgl. Dingelstedts Briefe an Halm. Herausgegeben von A. v. Weilen. Grillparzer-Jahrbuch VIII, S. 132—183. — Vgl. auch: Rodenberg, Franz Dingelstedt, Berlin 1891, II, S. 208 ff.

Digitized by Google

[2]) Der umfangreichste und gehaltvollste dieser drei Artikel (Beilage z. „Allg. Zeitung“ 1901, Nr. 182) entstammte der Feder von Anton Bettelheim, dem das große Verdienst gebührt, im Gegensatze zu der sonstigen Lauheit, hier und zu zahlreichen anderen Gelegenheiten mit Liebe und Nachdruck auf die Bedeutung Devrients hingewiesen zu haben, und der auch die Frage eines in Karlsruhe für den Reorganisator dieser Bühne und den Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst zu errichtenden Denkmals — bis jetzt allerdings erfolglos! — zu wiederholten Malen angeregt hat.

[3]) W. Koffka, Die Karlsruher Bühne in der ersten Zeit ihrer Reorganisation. Karlsruhe 1855.

[4]) G. Freytag, Eduard Devrient als Theaterdirektor. Grenzboten, II, 1870. Neu abgedruckt in Freytags Aufsätzen zur Geschichte, Literatur und Kunst. Leipzig 1888, S. 354.

Dieser Aufsatz wird ergänzt durch die Würdigung Devrients von G. Wendt in Weechs Badischen Biographien, Heidelberg 1875, I, S. 175 ff.

Diese beiden Veröffentlichungen bilden neben Koffkas Broschüre die einzigen ausführlichen literarischen Zeugnisse maßgebender Augenzeugen über Devrients direktoriale Tätigkeit.

Gar nicht maßgebend dagegen ist das Zeugnis, das Richard Wagner in seinen „Jensuren“ (Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy) über Devrient niedergelegt hat. Wagner glaubte — ob mit Recht oder Unrecht, wird die Veröffentlichung eines bis jetzt noch unbekannten Materials ergeben — Eduard Devrient die Hauptschuld daran zumessen zu müssen, daß die geplante Aufführung von „Tristan und Isolde“ in Karlsruhe nicht zustande gekommen war. Er rächte sich damit, daß er unter dem Pseudonym Wilhelm Drach eine Broschüre veröffentlichte: Herr Eduard Devrient und sein Styl (München 1869), worin er die soeben erschienenen Erinnerungen Devrients an Mendelssohn einer eingehenden, von der kleinlichsten Besserwisserei diktierten Kritik nach der stilistischen Seite hin unterwarf. Die übelwollende Nörgelei dieses unwürdigen literarischen Racheaktes berührte um so seltsamer, als jene Broschüre stilistische Blüten zutage förderte,

Digitized by Google

die ihrem Autor alles eher als die Berechtigung zum Amte eines Richters in stilistischen Fragen gaben. Daß Wagner keinen Anstand nahm, diese Broschüre — die höchstens durch die leidenschaftliche Erregung des Augenblicks erklärt, wenn auch nicht entschuldigt werden kann — später sogar völlig unverändert in den 8. Band seiner Gesammelten Schriften aufzunehmen, stellte der Selbstkritik des großen Künstlers ein wenig günstiges Zeugnis aus, trug aber durch die Gehässigkeit und Ungerechtigkeit der darin enthaltenen Urteile viel dazu bei, dem Ansehen des Theaterdirektors Devrient bedeutend zu schaden.

[5]) Vgl. E. Kilian, Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient, Karlsruhe 1893, S. 162.

[6]) Briefe über das Deutsche Theater. Houbens Laube-Ausgabe, IV, S. 25. Auch bei Weilen, Laubes Theaterkritiken, II, S. 268 ff.

[7]) Dieser Nachruf wurde in gekürzter und vielfach veränderter, teilweise auch erweiterter Fassung in den als „Nachträge" zu den Erinnerungen in der „Neuen Freien Presse" von 1883 veröffentlichten Aufsätzen noch einmal abgedruckt. In seiner ersten Fassung wurde der Aufsatz neuerdings in Weilens Ausgabe der Theaterkritiken und dramaturgischen Aufsätze (II, S. 417), in seiner zweiten Fassung in Houbens Laube-Ausgabe (IX, S. 357) aufgenommen.

[8]) Vgl. Neue Hebbel-Dokumente, herausgegeben von Kralik und Lemmermayer. Berlin 1913. Vgl. dazu: M. Necker, Hebbel und Laube (N. Wiener Tagblatt, 1912, Nr. 310).

[9]) Vgl. Weilen, Laube und Shakespeare. Shakespeare-Jahrbuch 43, S. 98 ff.

[10]) Vgl. Weilen, Hofburgtheater, S. 183 und 204. Auch in rein schauspielerischer Beziehung scheinen manche Klassikeraufführungen der Laubeschen Direktion, wie aus den Kritiken mit Bestimmtheit hervorgeht, trotz der hervorragenden Einzelkräfte auf einem höchst bedenklichen Niveau gestanden zu haben, einem Niveau, das hinter dem Durchschnitt dessen, was von Eduard Devrient auf dem Gebiete des klassischen Dramas geleistet wurde, entschieden zurückblieb.

Digitized by Google

[11]) Es ist bezeichnend für das Dunkel, das auch damals über der Devrientschen Bühne und ihren Leistungen lag, daß die Wiener Presse den „edeln und kühnen Versuch des Burgtheaters, Immermanns Werk der unverdienten Vergessenheit zu entreißen", ohne Nennung des Karlsruher Vorgangs, ganz allein dem Ruhmeskonto Laubes zuschrieb. Vgl. Weilen, Hofburgtheater, S. 195 ff.

[12]) Vgl. u. a. die Bearbeitung des „Gert Westphaler" von Paul Schlenther.

Georg von Meiningen und seine Bühnenreform.

[1]) Vgl. hierzu die Studie von Ernst Leopold Stahl: Der englische Vorläufer der Meininger. Charles Kean als Bühnenreformator (Kölnische Zeitung 1913, Nr. 14 und 21).

Otto Devrient.

Außer den in diesem Aufsatz erwähnten, zum Teil nur handschriftlich vorhandenen, zum Teil als Bühnenmanuskript gedruckten, zum Teil im Buchhandel (bei Braun in Karlsruhe und Breitkopf & Härtel in Leipzig) erschienenen dramatischen Arbeiten: „Zehn Minuten Aufenthalt" (1866), „Zwei Könige" (1867), „Ein armer Millionär" (1869), „Kaiser Rotbart" (1871), „Tiberius Gracchus" (1871), der Bühnenbearbeitung des „Faust" als Mysterium (1877), des Calderonschen „Über allen Zauber Liebe" (1881), der Bühneneinrichtung des „Gottfried von Berlichingen" (1890) und den beiden Volksschauspielen „Luther" (1883) und „Gustav Adolf" (1891) sind von Otto Devrients Veröffentlichungen noch zu nennen: das Festspiel „Was wir bieten" (1873), ferner „Zwei Shakespeare-Vorträge" (1869), die Ausgabe der „Briefe von A. W. Iffland und F. L. Schröder an den Schauspieler Werdy" (1881) und die „Freudenspiele vom Hofe Herzog Ernsts des Frommen" (Zeitschr. f. Thüring. Geschichte 1882).

Digitized by Google

Regiſter.

I. Perſonen-Regiſter.

Alberty, Max. 320
Amundſen, Gerhard. 321
Anſchütz, Heinrich. 219 227
Augier, Emil. 276

Bahr, Hermann. 126
Barnay, Ludwig. 178 285
Barrière. 276
Bayer-Bürck, Marie. 118
Bauernfeld. 303
Baumeiſter, Bernhard. 308
Becker, Amalie. 206
Beethoven. 313
Bellermann, Ludwig. 180 181
Bellini. 298
Benſon, F. R. 146—152
Berger, Alfred von. 86 92 97 162 169 170 251 322 325
Berlioz, Hector. 297
Bettelheim, Anton. 331
Birk, Karl. 320
Bizet. 298
Björnſon. 292 316
Bodenſtedt, Friedrich. 286
Böttiger, Karl Auguſt. 206
Bondini. 158
Brachvogel. 274
Brandl, Alois. 80
Brauer, Max. 297
Brühl, Carl Moritz von. 196
Bülow, Eduard von. 327
Bürklin, Albert. 298 303 309 311
Bulthaupt, Heinrich. 107 202 310 323
Burchard, Guſtav. 209
Butenop, Emilie. 219 227

Calderon. 279 315 333
Chabrier. 297

Digitized by Google

Chronegk, Ludwig. 290
Claar, Emil. 120
Collin, Heinrich von. 217
Conrad, Hermann. 323
Cornelius, Peter. 297
Coſtenoble, Carl Ludwig. 220 221
Crawford, Alice. 133 136 138
Cumberland, Richard. 105

Daffis, Hans. 84 321
Dalberg, Heribert von. 103—105 158 196 322
D'Albert. 297
D'Allayrac. 298
Deinhardſtein, Ludwig. 118 119 227
Devrient, Eduard. 2 10 28 29 84 99 118 119 129 162 177 208 225 227—232 258—284 287 289 290 292 295 303 304 308 309 311—313 315 317 328 330—333
Devrient, Emil. 143 264 270
Devrient, Otto. 268 279 312—318 333
Deſſoff, Otto. 295
Diez, Julius. 73 121
Dingelſtedt, Franz. 5 132 178 200 208 229 249—252 258—263 287 288 290 308 330
Döring, Theodor. 303
Donizetti. 298
Dumas. 276
Dumanoir. 276
Dumont, Luiſe. 48

Ebner-Eſchenbach, Marie. 274
Echegaray. 292
Enghaus, Chriſtine. 250
Erler, Fritz. 89 90
Ettlinger, Anna. 327

Fellner, Richard. 119 126
Feuerbach, Anſelm. 47
Feuillet. 276
Fichte. 205 207 214 216
Fiſcher, F. T. 104 105
Fiſcher White, T. 145
Fiter, Artur. 285 292
Fleck, Ferdinand. 173
Fleck, Luiſe Sofie. 207
Förſter, Auguſt. 161 231
Fomm, Mathilde. 310
Franz, Ellen. 285 286
Franz, Emil. 303
Frenzel, Karl. 106 108 286
Freſenius, Auguſt. 106 107 323
Freytag, Guſtav. 266 271 274 304 309 313 331
Fuchs, Georg. 6

Digitized by Google

Gelling, Hans. 126
Genée, Rudolf. 149 322
Genaſt, Eduard. 206
Georg II., Herzog von Meiningen. 263 285—293 333
Gervinus, Georg. 105 112
Gill, Baſil. 138
Gluck. 280 298 313
Goethe. 43 49 173 174 180 186 194 205—216 217 220 227 267 279 285 307 313—317 326 333
Egmont. 194 285 313
Fauſt. 180 279 307 314—317 333
Götz von Berlichingen. 207 217 220 227 313 316 317 333
Hermann und Dorothea. 207
Iphigenie auf Tauris. 207 208
Die natürliche Tochter. 205—216 326
Torquato Taſſo. 49 207 208
Grabbe. 300
Graff, Johann Jakob. 173
Gregor, Hans. 30 321
Gregori, Ferdinand. 48
Grétry. 298
Grillparzer. 275 299 302
Grube, Max. 231 251
Grüner, Franz. 217
Günther, Otto. 324
Gutzkow. 118 250 274

Haaſe, Friedrich. 288 304
Hackländer. 303 313
Häußer, Karl. 308
Hagemann, Karl. 17—19 21 22 48 86—88 320 321 325 326
Halm, Alfred. 251 322
Halm, Friedrich. 274 330
Harding, Lyn. 133
Hauptmann, Gerhart. 49
Hauſer, Joſef. 281
Haydn. 298
Herder. 205
Hebbel. 49 248—258 275 299 329 332
Agnes Bernauer. 249 275
Genoveva. 248—258. 275
Gyges und ſein Ring. 49 275
Herodes und Mariamne. 49
Judith. 249
Michelangelo. 249 275
Mirandola. 248
Nibelungen. 275
Heine, Karl. 320
Herz, Fritz. 301
Heyſe, Paul. 109 274
Höcker, Oskar. 269
Höfer, Conrad. 324
Hoffmann, E. T. A. 218

Digitized by Google

Hofmannsthal, Hugo von. 56 57
Holbein, Franz von. 218—227 243—245 277 289
Holberg. 279
Holtei, Karl. 249
Houben, Heinrich Hubert. 332
Huber, Ludwig Ferdinand. 208.
Humboldt, Wilhelm. 205

Ibsen. 49 292 299
Iffland. 196 205—207 216 271 273 333
Immermann. 2 6 84 91 119 120 124 188 208 263 277 279 333
Irving, Henry. 288

Jacobsohn, Fritz. 321
Jacobsohn, Siegfried. 322
Jagemann, Karoline. 206

Kainz, Josef. 97
Kaiser, Wilhelm. 308 309
Kaulbach, Wilhelm von. 286
Kean, Edmund. 105
Kean, Charles. 287 288 333
Klein, Julius Victor. 74
Kleist. 43 49 50 58 62 66 67 217—247 277 279 289 299 301
Die Familie Schroffenstein. 221 301
Die Hermannschlacht. 279 289
Das Käthchen von Heilbronn. 50 58 62 66 67 217—235 243—247 277 289 326—328
Penthesilea. 236—238
Prinz Friedrich von Homburg. 220 221
Der zerbrochene Krug. 241 242
Klingemann, August. 289
Klose, Friedrich. 297
Knebel, Karl Ludwig von. 205
Koch, Heinrich Gottfried. 158
Koch, Max. 327
Köberle, Georg. 309 314
Körner, Christian Gottfried. 176 178 205 206
Köster, Albert. 180 181
Koffka, Ernst. 331
Kohlrausch, Robert. 93 101 322
Kohut, Adolf. 326
Kotzebue. 73
Kralik, Dietrich. 332
Krastel, Fritz. 271
Kreyßig, F. 101
Kronacher, Alwin. 329
Krüger, Max. 320
Kühn, Walter. 327
Künnemann, Eugen. 180
Kürschner, Josef. 327
Kvapil, Jaroslav. 376

Digitized by Google

Lambe, Charles. 105
Lange, Rudolf. 269 300 303—311
L'Arronge, Adolph 161
Lassen, Eduard. 315
Laube, Heinrich. 2 10 35 36 141 199 208 220 225—230 250—252 258—284 287 289 308 318 330—333
Lautenschläger, Karl. 6 70 71 75 76 85
Laverrenz, Viktor. 251
Legband, Paul. 323
Lemmermayer, Fritz. 332
Lensing, Elise. 348
Lessing. 56 306 310 313 317
Levi, Hermann. 29 280 295
Lewinger, Ernst. 87 209
Liebscher, Otto. 330
Lindemann, Gustav. 126 127
Lindner, Anton. 106 107 108 274 292
Linsemann, Paul. 320
Liszt. 297
Loën, A. von. 208
Löning, Richard. 101
Löwe, Theodor. 251
Lohmeyer, Walter. 326
Ludwig II., König von Bayern. 161
Ludwig, Otto. 274

Mailhac, Pauline. 296 297 309
Makart, Hans. 259
Maler Müller. 248
Marsop, Paul. 321
Marterſteig, Max. 48 86
Matthison, Edith Wynne. 148
Mauerhof, Emil. 92
Meery, Hans. 209
Méhul. 313
Meininger. 5 64 67 68 119 120 124 125 127—129 177 178 189 190 194—196 198 231 234 245 277 285—293
Mendelssohn-Bartholdy. 331.
Merkel, Garlieb Herwig. 205.
Meyer-Benfey, Heinrich. 327—329
Minor, Jakob. 180 324
Möller, Marx. 324
Mollère. 279 307 314
Moreto. 314
Mosenthal. 237 274
Moser, Gustav von. 308
Motti, Felix. 294—302
Mozart. 17 28—30 33 280 295 298 302 313
Müller, Karoline. 271

Necker, Moritz. 332
Nissel, Franz. 274

Digitized by Google

Oberländer, Alfred. 296
Oechelhäuser, Wilhelm. 119 130

Perfall, Karl von. 6 70 71 85
Pergolese. 298
Petersen, Julius. 324 325
Pfitzner, Hans. 239 240
Plank, Fritz. 296 300 302
Playfair, Nigel. 133
Possart, Ernst von. 28 30 33 85 310
Putlitz, Gustav zu. 119 295 298 303 309

Quantner, Karl. 118

Raimund. 33 301
Rath, Willi. 326
Rauch, Hermann. 126
Raupach, Amalie 304
Raupach, Ernst. 248 309
Reinhardt, Max. 5 8 48 56—69 88—91 122 123 189 190 192 202 203 233 234 236 245 246 288 322
Reuß-Belce, Luise. 296
Reznicek, N. E. von. 297
Richter, Heinrich. 232
Ritter, Alexander. 297
Rochlitz, Johann Friedrich. 206
Rodenberg, Julius. 330
Röntz, Wilhelm. 162 170 171 325
Rohde, Johann Gottlieb. 219
Rousseau. 104

Savits, Josza. 6 70 71 75 85 120
Sardou, Victorien. 276
Schenk, Johann. 298
Scherzer, Johanna. 269 310
Schikaneder. 33
Schiller. 43 45 50 56 104 154—204 205—207 214 217 220 249 277 290 303 306 309 313 316 324 326
Die Braut von Messina. 194 199—204
Demetrius. 199
Don Carlos. 154—172 180 192 193 277 313 316 324
Fiesko. 191 316
Die Jungfrau von Orleans. 50 196—198 217 313
Kabale und Liebe. 56 192 306 309.
Maria Stuart. 193 249 303
Die Räuber. 187—190 277 290 306 313 314
Wallenstein. 173—185 187 194 220 313 316 325
Wilhelm Tell. 50 187 193 194 197—199 217 313 327
Schillings, Max. 297
Schinkel, Karl Friedrich. 6
Schlegel, A. W. 91 122 173
Schlegel, Fr. 205
Schlenther, Paul. 333

Digitized by Google

Schmidt, C. W. 170 325
Schneider, Louis. 304 309
Schöchlin, Karl. 313
Schreyvogel, Josef. 84 220—227 230 278 327
Schröder, Emma. 248
Schröder, Friedrich Ludwig. 103 157 158 220 273 278 333
Schröder, Karl Ludwig. 329
Schröder, Sofie. 221
Schrutz, Demetrius. 232
Schubert, Franz. 298 301 302
Schumacher, Fritz. 88
Scribe. 276
Seidl, Artur. 233 329
Shadwell, Thomas. 105
Shakespeare. 6 8 20 43 48 49 51 61—63 69 70—153 220 260 268 276—278 285 286 290 291 299 304—308 310 313 316 320—322 333
Antonius und Kleopatra. 278
Coriolan. 70 75—79 81
Cymbelin. 278
Hamlet. 49 83 84—102 132 134 142—145 306 310 313 320—322
Julius Cäsar. 82 132 139—141 290 310 313
Der Kaufmann von Venedig. 57 62—66 104 285 306 314
König Lear. 71 307
Königsdramen. 260 278
König Johann. 79 80 81 278 306
König Richard II., 80 104 278 313
König Heinrich IV. 146 278 307 308 316
König Heinrich V. 278
König Heinrich VI. 278
König Richard III. 278 306
Die Komödie der Irrungen. 304
Die lustigen Weiber von Windsor. 132 145 146
Macbeth. 104 277 310 313 316 320
Maß für Maß. 72—74 77
Othello. 306
Romeo und Julia. 277 304 313
Ein Sommernachtstraum. 58 59 65 291 305
Der Sturm. 132 137—139 150 260 278
Timon von Athen. 83 103—117 322 323
Viel Lärmen um Nichts. 148 149 304 313
Verlorne Liebesmüh. 149 150—152
Was ihr wollt. 72 118—130 132 134—137 150 290 304 323
Der Widerspenstigen Zähmung. 118 305 316
Wie es euch gefällt. 150 278 307
Das Wintermärchen. 69 132 133 290 307 324
Siegen, Karl. 225 232 233 328
Skraup, Karl. 162
Smetana. 298
Sophokles. 279
Souvestre, Emil. 276
Speidel, Albert von. 75
Speidel, Ludwig. 265
Staël, Germaine von. 205

Digitized by Google

Stahl, Ernst Leopold. 324 333
Stern, Ernst. 61
Staudigl, Gisela. 296
Strauß, Joseph. 29 280

Terry, Ellen. 133
Teweles, Heinrich. 251
Tieck, Ludwig. 6 84 91 98 120 124 151 188 228 248 279 324 327
Tree, Beerbohm. 90 131 132 288
Tree, Viola. 136 138 145

Uhland. 279
Uchtritz, Ferdinand von. 251

Vischer, Fr. Th. 78
Voß, Richard. 292

Wagner, Richard. 17 19 21—33 39 50 54 148 179 180 294—297 331 332
Lohengrin. 26 27 32
Die Meistersinger von Nürnberg. 22 24 28
Der Ring des Nibelungen. 24 31 32 296 297
Tannhäuser. 23 32 148
Tristan und Isolde. 50 296 331
Walter-Horst, Alfred. 320 321
Weber, Carl Maria von. 298
Weilen, Alexander von. 84 92 273 321 327 330 332 333
Wehl, Feodor. 106 225 230 231 233 328
Weiser, Karl. 162
Wendlandt, Wilhelm. 112 113
Wendt, Gustav. 331
Werder, Karl. 180
Werdy. 133
Werner, Richard Maria. 252
Whytal, Ruß. 133
Widmann, J. V. 292
Wilbrandt, Adolf. 279
Wilde, Oskar. 56
Wildenbruch, Ernst von. 292
Winds, Adolf. 84 162 170 321 325
Witkowsky, Georg. 324
Wolff, Pius Alexander. 206
Wolzogen, Alfred von. 177

Zeiß, Karl. 120 121 129 330
Zelter, Karl Friedrich. 200 205—207 210
Ziegler, Klara. 237
Zolling, Theophil. 327

Digitized by Google

2. Städte-Register.

Bamberg. 218
Bayreuth. 17 19 20 23 27 28 32 147 296
Berlin. 5 30 48 57 61—63 69 86 90 106 119 122 131 142 143 158 161 175 178 180 189 192 196 206—208 214 215 218 231 233 237 248 249 251 266 270 290 312 314 315 316 322
Bonn. 209
Bremen. 178 209
Breslau. 219 220 251 314

Dessau. 233
Dresden. 84 87 88 118 120 264 270 312 330
Düsseldorf. 120 126 162 170 188 314

Frankfurt a. M. 120 314
Freiburg i. B. 162 323

Gera. 330
Glogau. 303

Hamburg. 86 92 103 126 157 158 162—164 167 170 230 248 251 324 326
Heidelberg. 126

Jena. 191 206 315 317

Karlsruhe. 28 29 119 162 177 218 227 264—266 268—274 287 294—318 323 329 330 331
Köln. 22 86 209 314

Lauchstedt. 205 206
Leipzig. 84 158 162 170 206 264 266 281 288 303 313 314 325
London. 131 134 137 146
Lübeck. 303

Magdeburg. 178 303
Mannheim. 86—88 103 105 157 158 189 191 196 314 324 326
München. 6 17 28 29 48 51 63 70—83 85 88—91 96 101 108 109 114 120—122 124 161 178 209 210 232 248—252 260 287 294 301 310 320 321 326 330

Oberammergau. 315
Oldenburg. 314 316

Potsdam. 303
Prag. 104 209 250 251 326

Riga. 158

Digitized by Google

Schwerin. 119
Stettin. 317
Stratford on Avon. 146 147
Stuttgart. 120 162 209 230 313

Weimar. 80 84 158 162 168 175 176 178 186 191 205 206 208 250—252 260 267 273 287 314 315 320 324 325
Wesselburen. 248
Wien. 33 84 118 119 126 161 217 218 220—227 250—252 259—261 263 264—266 268—271 273 274 287 301 302
Wiesbaden. 126
Wittenberg. 101

Digitized by Google

Von demſelben Verfaſſer ſind erſchienen:

Dramaturgiſche Blätter. Erſte Reihe.

Aufſätze und Studien aus dem Gebiete der praktiſchen Dramaturgie, der Regiekunſt und der Theatergeſchichte. G. Müller 1905.

(Inhalt: Vorwort. — Die Münchner Shakeſpeare-Bühne und ihre Vorgeſchichte. — Shakeſpeare auf der modernen Bühne. — Der Shakeſpearesche Monolog und ſeine Spielweiſe. — Vorſchläge zur Aufführung des König Lear. — Zur Aufführung des Sommernachtstraums. — Zur Bühneneinrichtung der Widerſpenſtigen. — Maß für Maß auf der deutſchen Bühne. — Goethes Götz von Berlichingen auf dem Theater. — Kleiſts Schroffenſteiner auf der Bühne. — Raimunds Gefeſſelte Phantaſie in neuem muſikaliſchem Gewande. — Eine Rettung von Bauernfelds Fortunat. — Grabbes Don Juan und Fauſt auf der Bühne. — Klingemanns Braunſchweiger Theaterleitung. — Joſeph Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters. — Eduard Devrient. — Regieſünden. — Der Hervorruf des Schauſpielers. — Vom Theaterzettel. — Anmerkungen. — Regiſter.)

Goethes Fauſt auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inſzenierung des Gedichtes. München, G. Müller 1907.

Schillers Wallenſtein auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inſzenierung des Gedichtes. München, G. Müller 1908.

Die Mannheimer Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen vom Jahre 1786. Ein Beitrag zur Bühnengeſchichte des Götz. Mannheim, Bensheimer 1889.

Goethes Götz und die neueingerichtete Münchner Bühne. München, Kellerer 1890.

Eine Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen von Schreyvogel. Litzmanns Theatergeſch. Forſchungen, II. Hamburg, Voß 1891.

Beiträge zur Geſchichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient. Statiſtik des Repertoires nebſt einem Auszug aus Eduard Devrients handſchriftlichen Aufzeichnungen. Karlsruhe, Braun 1893.

Digitized by Google

Der einteilige Theater-Wallenstein. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein. Munckers Forschungen, XVIII. Berlin, Duncker 1901.

Samuel Friedrich Sauter. Ausgewählte Gedichte. Eingeleitet und herausgegeben. Badische Neujahrsblätter, Neue Reihe V. Heidelberg. Winter 1902.

Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters. München, G. Müller 1905.

Bühnenbearbeitungen und Theaterausgaben:

Shakespeare, Der Widerspenstigen Zähmung. Oldenburg, A. Schwartz 1898.

Shakespeare, Antonius und Kleopatra. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1898.

Shakespeare, König Heinrich der Fünfte. Leipzig, Reclam 4037.

Shakespeare, Wie es euch gefällt. Leipzig, Reclam 4065.

Shakespeare, Der Sturm. Leipzig, Reclam 4217.

Shakespeare, Maß für Maß. Leipzig, Reclam 4523.

Shakespeare, Was ihr wollt. Leipzig, Reclam 4757.

Shakespeare, Das Wintermärchen. Leipzig, Reclam 5026.

Goethe, Götz von Berlichingen. Nach der Originalausgabe von 1773. Oldenburg, A. Schwartz 1902.

Schiller, Don Carlos. Mit Benutzung der älteren Ausgaben. Leipzig, Reclam 4569.

Bauernfeld, Fortunat. Bühneneinrichtung des Hoftheaters zu Karlsruhe. Halle, Hendels Bibl. der Gesamtliteratur 1610.

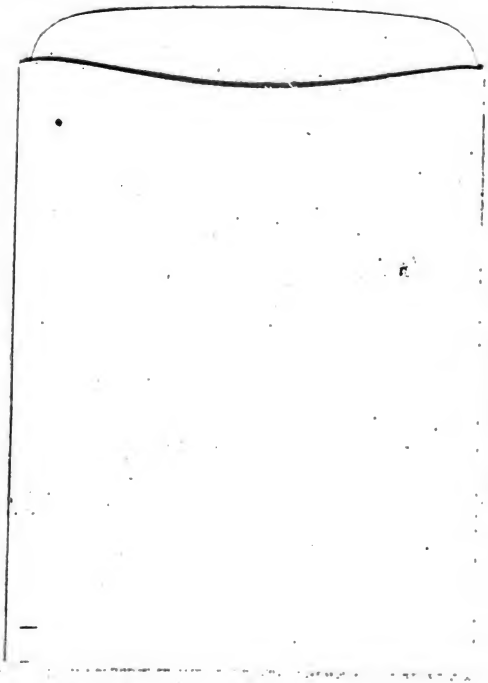
Hebbel, Genoveva. Leipzig, Reclam 5443.

Druck von Mänicke und Jahn in Rudolstadt.

Digitized by Google

89097890701

B89097890701A



Digitized by Google

89097890701

b89097890701a

Digitized by Google